حسين خمري

فضاء المتخيل

دراسة أدبية

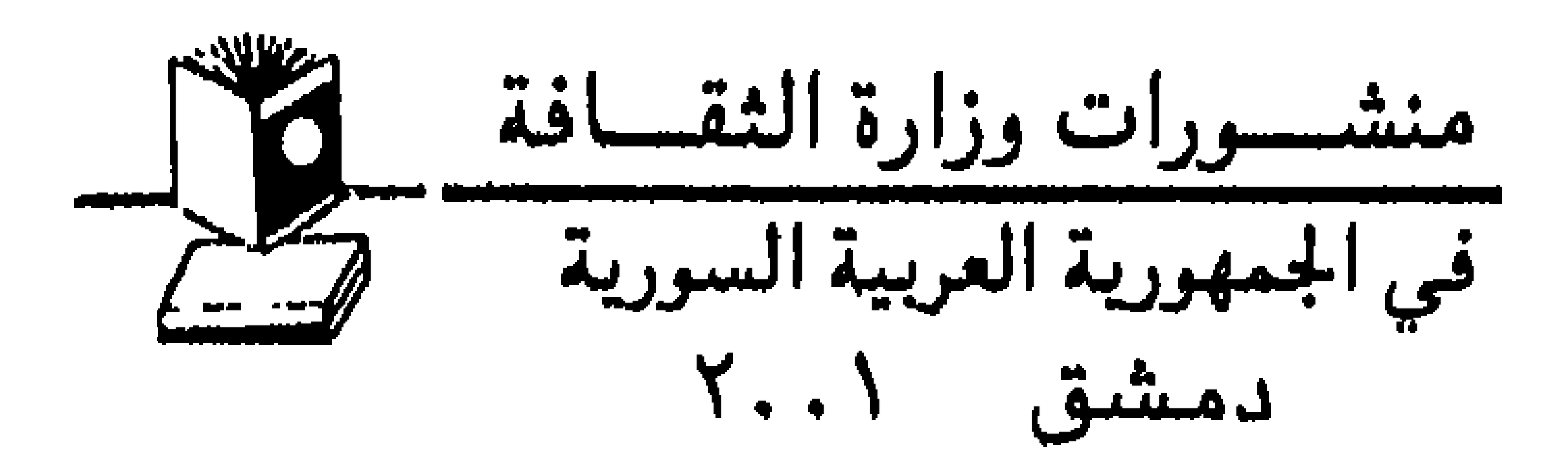
وزارة الثقافة
الجمهورية العربية السورية

دراسة أدبية

حسين خمري

فضاء المتخيّل

دراسة أدبية



منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ٢٠٠١

فضـــاء المتخـــيل: دراسة أدبية / حسين خمري .- دمشق:
وزارة الثقافة، ٢٠٠١ .- ٢٤٠ ص؛ ٢٤ سم.

١- ٣ر٨٠٨ خ م ر ف ٢ - العنوان ٣- خمري
مكتبة الأسد

الايداع القانوني: ع — ١٨٥٥/٩/٢٠٠١

والحاصل أن الألفاظ قوالب للمعاني المستفادة منها

فتارة تستفاد منها تصريحاً

وتارة من جهته تلويحاً فالأوّل المنطوق والثاني مفهوم .

محمد بن علي الشوكاني:
إرشاد الفحول

كلمة أولى

هذه الكلمة لايمكن عدّها مقدمة لأن ذلك يتطلب اتخاذ موقف تقييمي من الخطاب أو هذه الخطابات التي أنتجتها على فترات مختلفة وربّما متباعدة، ولكنه يمكنني فقط أن أسرد حكايتي مع هذا العالم التخييلي الذي هو الكتابة ومارافق ذلك من إحباطات وملذات.

لقد تبدّت لي أشباح هذه النّصوص - في البداية - في شكل أحلام وكوابيس ظلت تلازم خيالي لمدّة طويلة، وكنت في كل مرّة أعمد إلى إزالة غشاوة في محاولة للوصول إلى الجوهر الذي يتهرب باستمرار ويتخفّى بوسائل عديدة. ولهذا فإن هذه المحاولات لايمكن إلاّ أن تعدّ مجموعة من القراءات المتنوعة والذكريات الدّافئة حول بعض هذه النصوص الإبداعية والعلمية والتي رأيت أن أفسح لها المجال وأجعل بعضها بسبب من بعض وأتركها تتعايش داخل فضاء واحد.

إن المجهود الذي بذلته يتمثل في تلك الحركة الدّائمة بين العقل والخيال وترك النصوص الإبداعية والعلمية تتكلم عن خباياها وتفضي بأسرارها. إن القناة التي أكون ربما قد فتحتها هي تنظيم الحوار بين النصوص الإبداعية والجهاز النقدي الذي يحتكم إلى العقل ويوظف المعارف الإنسانية.

إن المقدمات - في كثير من الأحيان - هي محاولة لفرض نوع من القراءة للنصوص التي تأتي بعدها، أي تحاول أن تبرمج قراءتها، ليس داخلياً عن طريق الميكانيزمات البلاغية واللغوية ولكن عن طريق الإقناع من الخارج. ولأن المقدمة بعدّها ميتانص Metatexte فإنها تحاول تقييم النصوص التي تليها وتوفّر لها عنصر الإقناع الذي تفتقر إليه داخلياً. وبهذا المفهوم فإنها تقوم بوظيفة ممارسة التحليل على مجموع النّصوص .

وإذا كانت المقدمات المؤسساتية احتفالية أكثر مما ينبغي أن تكون فإنها تجعل ما يأتي بعدها مجرد أصداء لنصوص باهتة المعالم وممسوحة التضاريس ويتحولّ إمضاء الكاتب إلى مجرد وسيلة لشدّ انتباه القارىء .

إن المقدمات التقليدية ترمي إلى تحقيق هدف مزدوج : الأولّ هو تقييم أو عرض للخطاب المنجز بعدّه إنتاجاً منتهياً وكاملاً . والثاني يأتي في شكل محاكمة للخطوات الإجرائية والعملية للتحليل ومضايقات المنهج أو الواقع المعرفي . وبهذا تكشف المقدمة آليات الخطاب المنتج والمتحقق إلى جانب العناصر التي لم تظهر من خلال النصوص . وهكذا يتموضع الكاتب داخل خطابه يحاول أن يعطيه صورة علمية ونهائية .

إنها حكاية لمسارين متقابلين : مسار الخيبة لأن النتائج المتحصل عليها غير كاملة ولانهائية وهي معرضة باستمرار للنقد والتجاوز، وربما للإلغاء . ومسار النّصر لأن أية محاولة ـ مهماكانت بسيطة ـ فإنها تعدّ انتصاراً على المجهول وسيراً جاداً باتجاه المعرفة .

وبهذا يحقق الكاتب جملة من الأهداف منها : التواصل لأن المقدمة تقوم بوظيفة التلفظ بعدّها نشاطاً تواصلياً مع قارىء يفترض امتلاكه لنفس المرجعية الثقافية والمعرفية والمقدمة أيضاً تقدم مجموعة من المعلومات الدّقيقة حول النصوص التي تأتي بعدها ، كما أنها تحاول القيام بعملية تأويل لهذه المعلومات ، أي تبرمج عملية القراءة ونشاط المتلقي وقد تختلط المقدمة مع الخاتمة إذا كان الهدف منهما هو مجرد الفصل الشكلي بينها وبين النصوص «الأساسية» ـ موضوع الدرس . ثم الوظيفة البلاغية أي تنظيم الخطاب العلمي وتوفير عنصر الالتحام له .

حسين خمري

أستاذ مكلف بالدروس ـ جامعة قسنطينة

مطارحات نظرية

سلطة الحكي

٠- في فضائنا الثقافي تتراكم النصوص وتتقاطع وتتحلل ويلغي بعضها البعض لتشكل في الأخير النّص المقروء، المشحون بثقل الثقافة وتراكمات الدّالّ في انقطاعاته الثقافية وتواصله الحضاري. وأثناء هذه العمليات يتأسس الحكي بين قطبي السّلطة واللذة، ويبقى القارىء داخل عالم السرد مأخوذاً بهذه السلطة وملتذاً بقوتها وصلابتها. وهذه المحاولة هي رصد لميكانيزمات السّرد من خلال نظرية الاستقبال وجمالياته. وهي في الأخير أشباح القصص التي قرأناها، ظل شكل سردي لم تتحدّد بعد قسماته وذكرياته عن نصوص الروّايات التي صاحبت معاناتها اللذّة والمتعة.

٠-١- وسلطة الحكي لاتتجلّى في مستوى واحد من مستويات النص السردي ولا في أداة من أدواته ولكنّنا نجدها ماثلة في مستويات متعدّدة من كل نصّ وتظهر بوضوح وجلاء خلال مستوى محدّد لتعطيه نكهة خاصة وتشدّد على هويته ومغايرته للنصوص السّابقة عليه. وهذا الطرح الجديد لمستويات السّلطة السردية أو ماسمي تقليدياً «بعنصر التشويق» يناقض ما تقول به النظرية القديمة بأن انقلاب الخطPeripetia يجب أن يكون في آخر القصة ليكون بمثابة السخرية من القارىء وعدم مجاراته لتوقعاته والاحتمالات الممكنة التي رسمها لمسار القصة.

والتشديد على عنصر التشويق وانقلاب الخط في نهاية كل قصة جعل سلطة الحكاية تضعف لأن القارىء يقرأ الموقف الأولي ثم يعمد إلى القفز على عملية

القراءة قصد الوصول إلى النهاية / الحلّ وهكذا تضيع اللحظات المهمة في حياة الإنسان ويبقى القارىء يلهث وراء عدم المنطوق للوصول إلى المتعة الكاملة من النصّ.

وإذا كانت هذه الممارسة لهذا الشكل من القراءة مقبولة وتأتي بثمارها في القص التقليدي الذي يحافظ قدر الإمكان على الترتيب المبالغ فيه للوحدات الثلاث: وحدة العمل ووحدة المكان ووحدة الزّمان فإن القص الحديث قد أسس جمالياته الخاصة به والتي تقول الممكن والمحتمل ولاتكتفي بترتيب المعادلة بين القارىء والنصّ. ونجد هذين النوعين من المعادلة في تراثنا العربي متمثلاً في كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة حيث تبدو المعادلة المقلوبة لسلطة الحكي في النوع الأوّل **كليلة ودمنة** وحكي السلطة في **ألف ليلة وليلة**، فالأولى عن طريق سلطة الحكي تعطي الرسوم البيانية لشكل السلطة التي يجب اتباعها وأخلاق السّلطان القادر على إدارة شؤونه. في حين أن حكي السلطة والذي تمثله خير تمثيل ألف ليلة وليلة فإنّ المبدأ فيه يقوم على سرد سلسلة من الحكايات يتعانق فيها الموت مع الرّغبة واللذة لأن الشرط الذي قامت عليه هو «أحك حكاية وإلاّ قتلتك». وانطلاقاً من هذا المبدأ تنزلق شهرزاد في أخطار الخطاب القاتلة وملذاته[1].

٠-٢- وأهم أداة تمارس بها سلطة الحكي هي اللغة. وقد لعبت اللغة دوراً أساسياً في عملية التواصل بين أبناء البشر، فكانت في البدء وكانت في المنتهى وعن طريقها تناقل الناس حكاية العالم. وقد تجلت سلطتها في أقدم نصّ درامي حفظه التاريخ وهو مسرحية «أوديب ملكاً» لسوفوكليس والتي تقترب في بنيتها من الرّواية البوليسية لأنها تبدأ من نهاية الأحداث لتأتي إلى استعراض التفاصيل الدقيقة في

---

(١) عبد الكبير الخطيبي: الليلة الثالثة بعد الألف ـ ص١٨٨.

ضمن الرواية العربية واقع وآفاق ـ دار ابن رشد ١٩٨١.

الأحداث. ويشهد القارىء اللحظات المهمة في المسرحية حيث ينتصر أوديب على التنّين بواسطة اللوغوس عندما يفلح في حلّ اللّغز الذي طرح عليه ويدخل أوديب المدينة ملكاً بعد أن قتل ببابها التنين بواسطة اللغة لاغير.

وسلطة اللغة في القصص البوليسية - وحتى الواقعية منها - تتجلى في ضعف المحقق أمام الحجج التي يقدمها المتّهم شفوياً لإقناع القاضي أو المفتش ببراءته. وقد خصّصت البلاغة الإغريقية لهذا النوع من الخطاب جنساً بلاغياً خاصاً هو الجنس التداولي Genre délibératif[1] الذي يعتمد على تقوية عنصر الإقناع ليبقى «المتهم بريئاً حتى تثبت إدانته». وهذه الفكرة ترتبط بالجذور الفلسفية لوظيفة الكلمة وقدرتها على إجلاء أسرار العالم وإحقاق الحق. ولهذا نجد بول ريكور P.Ricoeur يقول: «معجزة الكلمة أو اللوغوس Logos منها وحدها تنطلق لحظات الحق لتعود إليها»[2]. وهذه الفكرة تبدو جلية عند عبد القاهر في نظرية الإعجاز حيث ردّ معجزة القرآن الكريم إلى اللغة وصياغة نظمها ولاشيء غير ذلك.

وفي الوقت الحاضر تشهد القضايا الكبرى التي تشبه في غرابتها القصص الخيالية تطوى ملفاتها ويكتب على المحاضر البوليسية «أغلق الملف لعدم توفر الأدلة الكافية». إنه انتصار اللوغوس على الإنسان وممارسته لسلطة اللغة للتغلب على سلطة خارجية.

٠-٣- هناك روايتان أدبيتان مهمتان تنضويان على بنية بوليسية. وليس السبب في كون العنصر البوليسي هو المحرك للأحداث ولكن طريقة بناء النصّ

---

(١) هـ. بليث: البلاغة والأسلوبية ص١٧.
ت/ محمد العمري - المغرب ١٩٩٠.
(٢) ايديث كيرزويل: عصر البنيوية. ص١٠٢.
ت/ جابر عصفور - بغداد ١٩٨٥.

الرّوائي وشكله وطريقة تسلسل الأفعال هو الذي يؤكد هذه الملاحظات. الروايتان هما **اللّجنة** لصنع الله ابراهيم[1] و**المحاكمة** لفرانزكافكا حيث تبدو البنية البوليسية في غياب الأحداث وتوالي الخطابات اللغوية حول حدث محتمل أو وهمي، ففي **اللجنة** يجري البحث عن أعمال الدّكتور - والذي يبقى اسمه غائباً إلى الأبد - وأثره على حياة المجتمع. أمّا في **المحاكمة** فإن البطل k يتعرض لمضايقات الشرطة بسبب جريمة لم يرتكبها. «إن المحاكمة هي عذر البطل والفخّ الذي وقع فيه، إنها أيضاً إحدى المعطيات التي لايجب تجاهلها عند ذكره لعدالة سامية عن طريق خطابات جوفاء» كما يقول موريس بلانشو. [2] M.Blanchot.

يجب التشديد في هذا السياق على كلمة **فخّ** Piège لأنها كانت في أصل هذه المحاولة بعد الاطلاع والعودة إلى كتاب لوي ماران الذي يعتبر السلطة **فخّاً** وعلى هذا المبدأ أسس دراساته التحليلية لبعض الحكايات في كتاب أسماه «الحكاية كمصيدة»[3].

الملفت للنظر في روايتي «اللجنة» لصنع الله ابراهيم و«المحاكمة» لفرانزكافكا أن اللغة (كنظام من الكلمات) هي البطل الحقيقي وليس الرّاوي في «اللجنة» ولاجوزيف ك k في « المحاكمة». ويتجلّى ذلك في الهدف الذي رسمته كل رواية منذ البداية. ففي «اللجنة» ينتصر الرّاوي على أعضاء اللجنة عن طريق اللغة ويغريهم ويقنعهم بعدم قدرته على تحقيق المهمة المطلوبة منه، في حين أن بطل «المحاكمة» جوزيف ك k تتغلب عليه العدالة بواسطة اللغة ويخضع لخطاباتها الجوفاء ويتمثل ذلك في العنف الذي تمارسه اللغة على المتلقي.

---

(١) صنع الله ابراهيم: اللجنة - مطبوعات القاهرة ١٩٨٢ - ط٢.

(٢) M.Blanchot:L'Espace littéraire. p90. Gallimard 1978.

(٣) L.Marin:Le Récit est un piège. éd-Minuit 1978.

وهذا المقطع المأخوذ من رواية « المحاكمة» يفصح عن كيفية وقوع البطل «ك» ضحية لعنف اللغة :

«المحامي : هل تعتقد أن بإمكانك إقناع المحكمة بأنك غير مسؤول بسبب من استلابك؟ .

ك : أعتقد بالأحرى أن المحكمة هي التي تحاول إقناعي بهذا . نعم هاك هي المؤامرة .

المؤامرة الحقيقية . . . يقوم الأمر في جعلنا نعتقد أن العالم كله قبيح ومشوه وعبثي . . . إذن فها أنا قد خسرت قضيتي»[1] .

إن خسران القضية هنا هو خسران اللغة من طرف البطل وعدم قدرته على إقناع المحكمة ببراءته . إنه انسحاق البطل أمام الحجج التي قدمتها المحكمة وجعل البطل يعيش الاستلاب اللّغوي .

٠-٤- يتمثل هذا بصفة عامة في إشكالية السلطة (كجهاز تنظيمي) في علاقتها باللغة والثقافة . وقد تنبّه لهذه العلاقة ذات الحساسية البالغة الجهشياري (ت٣٣١هـ) وألف لهذا الغرض «كتاب الوزراء والكتاب» [2] الذي عرض فيه لمجموعة من النوادر بين من يملكون اللغة (الكتّاب) ومن يملكون السلطة (الوزراء) ومحاولة كل قطب جذب الآخر إليه لتدجينه واحتوائه وجعله تابعاً له . إن القطبين يبدوان في علاقة تنافر ظاهري، لكنهما في الأخير يتّحدان، لأن امتلاك اللغة هو امتلاك سلطة معرفية والسلطة هي إقناع الآخرين بواسطة اللغة . والشواهد

(١) فرانزكفكا : المحاكمة - ص١٥٧ .

ت/ ابراهيم العريس - دار الطليعة ١٩٨١ .

(٢) الجهشياري : كتاب الوزراء و الكتابة - القاهرة ١٩٣٧ .

التاريخية أكثر من أن تحصى ونضرب مثلين لاغير للاستشهاد فقط : الحجاج بن يوسف وخطبه السياسية البليغة ومناظراته مع العلماء والأدباء وطارق بن زياد رغم التشكيك في خطبته التي ألقاها في خليج الزّقاق .

وتتجلّى سلطة الحكي على مستويات عديدة من النصّ السردي : مستوى المرسل، مستوى القارىء ومستوى النص ذاته وذلك عن طريق كشف ميكانيزمات السرد وقوانينها الدّاخلية وكذا على مستوى اللغة والنقد .

١ـ يتمتع النص السردي باستقلالية نسبية عن الخطابات الأدبية الأخرى وهذه الاستقلالية جعلت منه عنصراً ثقافياً هاماً لأنه يحاول أن يروي قصة الخطابات الأدبية الأخرى ويعيد تشكيلها في بنية سردية خاصة . ولهذا نجد أن أشكال الخطاب المتنوعة والمتعدّدة في الثقافة المعاصرة تحاول ـ قدر الإمكان ـ أن تحافظ على جزء ـ ولو يسير ـ من **السردية** لأنها تؤمن عملية التواصل عن طريق السرد . والسرد في هذا الصدد ليس عنصراً مضمونياً بل إنه تشكيل سردي لعناصر هذا المضمون وأجزائه . وفي مفهوم الثقافة المعاصرة أن عملية التواصل ـ بأشكالها المتعدّدة ـ هي عملية سرد لتجربة أو حادثة أو معرفة [١] .

١-١- في أشكال الحكي التقليدية تمارس السّلطة على مستوى النصّ عن طريق **تأجيل النهاية** وتعطيل المحاكاة وهو جعل النقطة القوية في القصة أو اللّحظات المهمة في آخر القصة . وهذا التأجيل للنهاية جعل أشكال السرد مجالاً مفتوحاً على البداية لكنه مغلق على النهاية لأن النهايات في القصّ التقليدي مهما تنوعت فإنه يمكن حصرها ، لأنها حتمية وتتبع خطاً مستقيماً يمكن قياسه للتعرف على نهاية

---

(١) ايديث كيرزويل : م س ـ ص ٢٢٥ .

القصة وغالباً ما ينهي الرّاوي حكايته بقتل البطل أو زواجه، أي بحصوله على شيء أو حرمانه منه، كما نجد ذلك في القصّ الشعبي والأسطوري ولانجد أبداً نهاية واقعية أو منزلة بين المنزلتين أي احتمال وجود حالة ثالثة بين السلب والإيجاب (المعتزلة والثالث المرفوع).

في حين نجد أن السرد الحديث يعوّل كثيراً على مجموعة الاحتمالات، لأن الواقع غير محكوم بعلاقات مرتبة تخضع لقانون السببية، بل إن قانون الجدلية والتفاعل بين العناصر والعلاقات هو الذي يحكم العالم. لهذا نجد أن السرد يحاول **تعطيل المحاكاة** لتحرير فعل السرد من قانون الوحدات الثلاث وأخذه بالمنطق الجمالي بدل السببية التي تبنى على اتساق النتيجة مع المقدمات.

ولتحرير فعل السرد من قانون السببية فإنّ المبدعين قد غيّروا **مراكز الثقل** في النصّ السردي ولم يولوا النهاية كبير اهتمامهم لأنها في عرفهم عنصراً شكلياً لا غير يستغله القاص لإنهاء نصه في حين أن السرد كان ـ من المفروض ـ أن يتواصل لأن موت البطل مثلاً لايعني أن مجرى العالم قد تجمّد [1].

١ـ٢ـ وتأجيل النهاية في السرد التقليدي نجد ما يقابله في المحاولات التجديدية لهذه الأنواع من الخطاب. ويتمثل ذلك في مفهوم **التعليق**، وهذا المفهوم يقترب من المفهوم التقليدي «لعنصر التشويق»[2] ولكنه لايتمفصل في مستوى معين من النصّ السردي مثلما هو الحال بالنسبة لمفهوم تأجيل النهاية. ويتجلّى هذا المظهر الجديد في شكلين أساسيين هما التكرار والتعليق.

---

(١) فرانك كرمود: الإحساس بالنهاية. ص٩٠.

ت / عناد غزوان وجعفر الخليلي. بغداد ١٩٧٩.

(٢) عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة ص٣٢ ـ دار الطليعة ١٩٨٢.

إن آليات السلطة السردية تشتدّ قوتها بفعل التكرار الدّائري لِصيغ أو مواقف معينة كما هو الحال في رواية غابريال غارسيا ماركيز «مئة عام من العزلة» عندما يتحدث الرّاوي عن الجزمة التي كان على الكولونيل أن يرتديها يوم واجه فصيلة الإعدام والتي لن يواجهها أبداً.

فالسلطة هنا تتجلّى في مظهرين:

١ـ التكرار: حيث يتكرّر الموقف بصورة دائرية أكثر من ست مرات.

٢ـ تعليق فعل الإعدام والتذكير به فقط ولكن رغم ذلك لن يحدث ويبقى القارىء في انتظار فصيلة الإعدام التي ستنفذ عملها في حق الكولونيل العجوز المتسبّب في إشعال حربين أهليتين خاسرتين.

ويتجلّى التعليق أيضاً بصورة حادة في رواية «الزلزال» للطاهر وطار حيث يبقى القارىء يقتفي خطوات «بولرواح» مدّة يوم كامل عبر الأسواق الشعبية في انتظار الزّلزال الموعود إلاّ أن الإحباط الذي يصاب به بولرواح هو **إحباط السرد** وعدم قدرته على متابعة التواصل مع القارىء بعد ذلك.

ويبلغ هذا الإحباط مداه المأساوي عند كاتب آخر مثل جيمس جويس J.Joyce في روايته الضخمة «يوليسيز» التي يتبع فيها القارىء مسير البطل دقيقة بعد دقيقة خلال يوم كامل عبر شوارع «دوبلن» لكنه يصاب بخيبة أمل عندما يكتشف أنه عاد إلى نقطة البداية بعد أن وقع تحت ركام تفاصيل يوم تافه رغم جمالية النصّ الروائي ولذته الطاغية.

أمّا مظهر **التكرار**فإننا نجده جلياً خاصة في ممارسات أصحاب الرّواية الجديدة وبشكل أخصّ عند آلان روب غرييه الذي يعيد تكرار صفحات بأكملها بحرفيتها وذلك ليؤكد على تكرار مواقف الحياة أو الخطابات الأدبية أو السخرية من القص التقليدي الذي يحاول قدر الإمكان أن لايسقط في الاستطرادات أو التكرار.

ومفهوم التكرارRécit Itératif[1] يقترب كثيراً من مفهوم الوصف ويساعد على التذكير بالحدث المراد التذكير به، كما يمكن أن يكون فاصلاً بين مجموعة من الأحداث ومجموعة أخرى تختلف عنها في الطبيعة أو في الوظيفة.

وتقنية التكرار هذه تكاد تكون أهمّ عنصر في المحاولات التجديدية التي اقترحتها الرّواية الجديدة ومارستها من خلال نصوصها الإبداعية مثل رواية «الغيرة» لآلان روب غرييه أو رواية «الصخب والعنف» لوليام فولكنر.

١-٣- والرّواية الجديدة لا تقوم على عنصر السرد الخالص ولكنها تجمع داخل مساحة النصّ السردي العناصر الحكائية إلى جانب التنظير. وقد انعكس الجانب التنظيري فيما يسمى **بفضح ميكانيزمات الأسلوب السردي**[2] Dénudation du procédé littéraire ولعلّ بارت أوّل ناقد جرؤ على فضح استبداد اللوغوس عندما قال: «كل قانون يقمع أي خطاب هو قانون ينقصه التأسيس» (٣). وهذه الفكرة نجد بذورها العميقة في كتابه النظري الأول «الكتابة في درجة الصفر» عند حديثه عن تداخل جميع الأجناس الأدبية للتعبير عن التجربة الإنسانية في غناها وتشابك علاقاتها.

---

(١) Gérard Genette:Figures III.P.148.Seuil 1972.

(٢) J.P Golden stein: Pour Lire Le roman.P14.Bruxelles 1985.

(٣) R.Barths: Roland Barthes p 36 Seuil 1975.

وقد طغت هذه الموجة على النصوص السردية الحديثة التي تجمع إلى جانب **العنصر الحكائي التأسيس النظري**، ومن خلال هذه العملية المزدوجة تمارس نوعاً من التحليل لذاتها وتفكّك بنفسها عناصرها الدّاخلية .

وهذه بعض المقاطع من رواية «عيلان أو ليلة الحكاية» للكاتب المغربي ادمون عمران الملاح حيث يحاكي فعل السرد في حكايات ألف ليلة وليلة، ويحاول أن يمارس نوعاً من التنظير . يقول الملاح : « الأحداث! لم يدر بالضبط لماذا يلحّ على معرفة ما حدث، ما هي هذه القوة التي تدفعه إلى الأمام، هذه الرّغبة التي تحفزه بإلحاح وتختفي في الضوء هذه الأصوات التي تحثه، إنها حكاية داخل مجالها الصارم والمأساوي (ص١٨) .

استدارة كل الأحداث في مراكش كأنها محاجر عميان، لاشيء انتهى، لاشيء قد كفّ تماماً، الشيء الأكثر شراسة استمرّ في تكراره . (ص٥٤) .

أين ولدت الحكاية، من أي منبع انبثقت لتأتي فتتقاطع وتتكاثف وتضمحلّ في حكايات أخرى (٧٦) [1] .

هذه المقاطع المأخوذة من رواية «عيلان أو ليلة الحكاية» تجمع إلى جانب الحداثة العناصر السردية التراثية وتحاول أن تمارس عليها نوعاً من التحليل النظري . ففي المقطع الأول يحاول أن يجد لروايته شكلاً داخل النظام المتسق لحكايات شهرزاد . وفي الثاني يركّز على فعل التكرار سواء في الأحداث التي عرفتها مراكش في الستينات أو تكرار المواقف السردية، وفي المقطع الثالث يرجع إلى أصل روايته ومنبعها وافتتانه بتوالد الحكايات وتكاثرها في ألف ليلة وليلة وانتقال الأحداث والشخصيات من حكاية إلى أخرى بكل سهولة ولباقة داخل عالم سحري .

---

(١) E.Amrane El-Mellah: Ailen ou la nuit du récit- Maspéro 1983.

١-٤- إن مغامرة السرد الحديث هي مغامرة شكل بالدرجة الأولى لذلك نجد أن تداخل الأشكال التعبيرية والأدوات المختلفة هي وسائل يستعملها القاص للقبض على تلك اللحظات الهاربة، المنزلقة أبداً إلى الماضي كأنها مشدودة بخيط غير منظور. ولكي يقبض على جزئيات هذه التجربة الإنسانية فإن القاص ينزلق بكل يسر في العالم الذي شكله قصصياً ويدخل في حوار وعلاقات حميمية مع أشخاصه ويلغي الحاجز الوهمي بين **عالم المتخيل وعالم الواقع** ويصير الرّاوي يشبه الرّاوية عيسى بن هشام أو أبا الفتح الاسكندراني. نجد هذه التعرية للعبة السردية في رواية فاضل العزّاوي الموسومة «مخلوقات فاضل العزّاوي الجميلة» (١) حيث يتدخل الرّاوي بكل عنف بدءً من عنوان الرّواية ويمارس على القارىء سلطة مزدوجة: الأولى بوصفه كاتب الرّواية أي مشكّل الأحداث ومرتّبها، والثانية أن حضوره داخل فضاء الرّواية يجعله نقطة بارزة تستقطب اهتمام القارىء.

ونلاحظ أن الكاتب المغربي أحمد المديني في مجموعته القصصية «سفر الإنشاء والتدمير» يدخل عالم القصة ولكن بطريقة أقل عنف من فاضل العزاوي عندما يقول: «المطلوب القبض على المدعو أحمد المديني» ويصوغ اسمه في قالب أوتوبيوغرافي يقترب من الاعترافات والبوح بما عاناه من أجل إبقاء حريته واستقلاليته.

وفي جوّ إشراقي ومناخ صوفي ينزلق جمال الغيطاني بكل يسر في أجوائه الروآئية في كتابه الذي يقع في ثلاثة أجزاء والموسوم «التجليات» ويظهر اسم الروائي جمال الغيطاني بكل جزئيات وتفاصيل حياته الشخصية والأدبية جنباً إلى جنب مع شيخه ابن عربي والرئيس جمال عبد الناصر وحول هذا الثلاثي الذي يكوّن ثلاثة أقطاب متكاملة يربطها قاسم مشترك هو استبطان الواقع ومحاولة تجاوزه قصد بناء

(١) فاضل العزاوي: مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة. دار الكلمة - بغداد١٩٦٩.

واقع أكثر تلاؤماً مع حياة الناس تدور الخطابات اللغوية ذات المنحى الصوفي وتشكل تجليات الغيطاني.

وقد سبقت محاولة «التجليات» التي هي رحلة عبر الذات وعبر الآخرين وعبر التاريخ، محاولة أقل جرأة هي كتابه المعنون «خطط جمال الغيطاني». واسمه الذي يظهر مرتين على غلاف الكتاب: مرّة ككاتب، ومرة أخرى كجزء من الكتاب كفيل بأن يمارس سلطة معينة على القارىء حتى قبل أن يتناول الكتاب.

إن إلصاق اسم الكاتب على جسد الحكاية وجعله يعيش داخل شبكة من العلاقات الحية التي تربط بالأجزاء الأخرى داخل عالم السرد كفيل بأن يقوي هذه السلطة ويعطيها شرعية معينة، كما أن وجود اسم الكاتب على مساحة القصّ يعمل على تقوية عنصر **الإيهام بالواقع** ويعمل على إزاحة الفاصل بين الواقعي والوهمي ويلغي أهمّ عنصر في القصّ التقليدي وهو عنصر التوقع.

١-٥- إن الذي جعل شهرزاد تعيش وتنجو من قتل شهريار بعد أن أصيب بعقدة، هي قدرتها على امتلاك **سلطة الحكي**. إن شهرزاد تحكي لتعيش. وهكذا تصير الحكاية موازية ومساوية للحياة والمثل على ذلك هو شهرزاد نفسها التي لا تستطيع أن تعيش إلا (إذا استطاعت أن تواصل حكاياتها. كما لاحظ ذلك تودوروف)[1].

إن غياب الحكاية هو الموت ذاته. وخير دليل على ذلك هو **الورقة البيضاء** التي وردت قصتها في ألف ليلة وليلة عن ملك أراد قتل أحد الأطباء فأهداه هذا الأخير كتاباً ضمخت أوراقه بالسم وفي الوقت الذي كان فيه الجلاّد يدقّ عنق الطبيب كان

(١) T.Todorov: Poétique de la prose.P41. Seuil 1978.

الملك يقلب أوراق الكتاب إلى أن وصل إلى ورقة بيضاء أكثر سماً فسقط إلى جنب ضحيته، **إنّه الفراغ المذهل والقاتل،** الفراغ من الحكي وغياب القص[1] . وهذه القصة التي كانت تفتن شهرزاد بها الملك هي في الحقيقة رمز مأساتها ورمز تراجيديا القص. إنها استعارة. إن شهرزاد وهي تتمسك بخيط واه من الأمل، **تنصب في كل ليلة فخاً** للملك وتبقيه في انتظار الليلة القادمة بعد أن تمضي معه عقداً[2]«وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح». إن القصة هنا مرتبطة بزمن محدّد هو الليل، والصباح هو الذي ينهي القصة ويعلقها في انتظار قدوم الليل. إنها دورة الحكاية، مرتبطة بتداول الليل والنهار.

وبلغ الخوف من الموت عند شهرزاد مداه حيث صارت ذاكرتها تبدع القصص ولاشيء غير ذلك إلى أن وصلت أن توظف جسد زوجها في حكاياتها بعد أن عبّرت عن تراجيديا الحكاية من خلال قصصها. وفي الليلة الثانية بعد المئة السادسة يتحوّل المتلقي/ شهريار إلى بطل من أبطال شهرزاد ويدخل الزّمن الأسطوري بكل طقوسه وتعمل شهرزاد على إدخال مستمعها في بعد خيالي بتأثير سيطرة السرد وجعله يعيش مغامرة القصّ. وتحت تأثير فعل الحكاية يتحوّل شهريار من «كائن آدمي» إلى «كائن لفظي» مقابل الكائن الورقي الذي يتكلم عنه رولان بارت[3] .

إن سلطة الحكي في هذه القصة (الليلة رقم٦٠٢) هي رمز للسلطة المطلقة للحكاية حيث يجعل الراوية من جسد مستمعه جسداً قصصياً وينقله من حيّزه الواقعي إلى عالم متخيل. الشرط الوحيد في ذلك أن يكون هناك عقد ضمني بينهما.

(١) عبد الكبير الخطيبي: م-س-ص١١٩.

(٢) عبد الفتاح كليطو: م-س-ص١٠٣.

(٣) R. Parths: "L'Analyse structurale des récits" in communications No8 p 19.

وسلطة الحكي لا تتجلى بعمق إلاّ في النصوص التي توفّر أكبر قدر ممكن من اللذة، لأن السلطة بمفهومها الأدبي هي قدرة القصة على إبقاء القارىء يتابعها وتشدّه إليها، وهي تختلف عن مفهوم السلطة البوليسي أو الإرهابي. إنها «النص الذي يأسر، النصّ الملتهب الذي يتأبى على كل مشابهة والذي ينافس بوظيفته الارتباط التجاري بما هو مكتوب» كما يقول رولان بارت (١) . إن النص الذي يأسر هو نصّ اللذة وهو الذي يحاول قدر الإمكان أن يتمايز عن النصوص السابقة عليه ليؤسس سلطته الخاصة.

١-٦- يكتب النص السردي سلطة ليس لكونه نصاً يأسر أو نصاً ملتهباً ولكن عن طريق بعض الثوابت السردية التي تكرسها الثقافة والممارسات المتعددة واستعمالاتها المتواترة والتي تجعل القارىء أو المستمع منذ البداية في قبضة الحكاية وأسر القصة.

كان يا ما كان، قال الرّاوي، يحكى أنّ، كان في قديم الزّمان، زعموا أن، قد سمعنا مثل كذا وكذا... إنها البوابات العديدة للولوج إلى العالم السحري للسرد. وبلغة علم القص تسمّى عتبة النصّ القصصي وتسمّى أيضاً بلغة التحليل الشكلي الثوابت السردية التي نجدها تتكرّر في بداية كل حكاية وتؤطر سلطتها وتميّز ما بينها وبين الخبر الذي يفيد الإعلام والإخبار. إنها علامات وإشارات على أننا بين فكّي الثعبان الخرافي وأننا مجبرون على اتباع طقوس الإغراء وإيقاع رقصة أسطورية.

إن هذه السلطة تمتّد حتى أبسط الأشياء لتذيبها في عالمها، مثل طريقة التحلق حول نار الموقد أو نبرة إلقاء الحكاية أوكتابتها على الورق إلى غير ذلك من الوسائل التي لا تدخل مباشرة في نسيج النصّ القصصي.

---

(١) جابر عصفور: عصر النبوية. ص٨٩.

١-٧- إن القصة هي في النهاية تحوّل، أي تغيّر مجموعة من الأحداث أو الحالات من وضع إلى وضع، وهي أيضاً الانتقال من حيّز إلى آخر وخير شاهد على ذلك هي قصص السندباد البحري الذي أبحر سبع مرّات وفي كل مرّة يعود محملاً بالقصص الغريبة إلى جانب حمولته من الجواهر واللآلىء، إن الحركة هنا تصير مساوية للقصة، والتنقل والانتقال مساو للحدث وتوقف السندباد عن الرّحلة هو توقف السرد ذاته لأنه لا يجد ما يقول، إذ ذاك «يتوقف كل شيء ويتحجّر الأشخاص في انتظار الموت» (عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة) (١).

إن الرّحلة والتنقل هي التي تولّد القصص، ومنذ القديم كانت الرّحلة هي التي تفجّر ينابيع القصّ لأنها تحكي تفاصيل ودقائق عن غرائب لايشاهدها من بقي جامداً في مكانه. فالانتقال من فضاء إلى فضاء يحتاج إلى اكتساب لغة جديدة لتحويل الفضاء الأوّل إلى مرجع والفضاء الثاني إلى ظلّ، إن القصة لا تسكن في الفضاء الأوّل ولا في الثاني ولكنها تتولد ما بينهما. تروي ما بين اللحظة واللحظة، ما بين اللقاء واللقاء، ولا يبقى الفضاء إلاّ مجرّد إطار لهذه اللقاءات والأحداث.

١-٨- يحقّ لكل إنسان أن يتساءل: لماذا كل هذه العناية بأشكال السرد المختلفة واجتياحها لكل الممارسات التعبيرية في الثقافة المعاصرة؟ الجواب قد يكون من باب البداهة هو انتشار الخبر وما خصصت له من قنوات لنقله من قارة إلى قارة. إن الخبر قد يكون مصدراً من مصادر القصّ لأنه يروي قصة العالم في نقطة معينة، ولاتنقل ـ عادة ـ إلاّ الأخبار التي تخصّ مصير الإنسان والتي تحتوي على قدر من الأهمية والإثارة.

إن الخبر الذي يثير يتمتع بشرعية سياسية أو تاريخية وبالتالي فإن جوهره ـ في الأساس ـ هو قصصي. إلاّ أن اللغة التي قدم بها تريد له أن يكون جزءاً من الأحداث التي يتناقلها الناس بسرعة. إن ما ينقصه هو بعض «البهارات» السردية، إلى جانب

---

(١) ع. كليطو: م ـ س ص ٩٨.

«القصدية» Intention . فنفس المادة يمكن أن يلقيها في شكل قصصي ، كما يمكن أن تكون مادة صالحة للاستهلاك الإعلامي .

اللغة - في هذا الموقف بالذات - هي التي تحدّد بين ما هو قصصي وما هو إعلامي - إخباري لأن النص الذي يقول الحقيقة يتمتع بسلطة شرعية (لأن مراجعه مراجع واقعية) في حين أن السردي هو نصّ اللذة التي لاتشترط الحقيقة كإطار مرجعي لاستهلاكه أو تقبله . لأن لغة السرد هي «ميكانيزم لتمفصل المعنى والإشارة» وهي أيضاً طريقة للتعبير ولاتظهر دلالتها إلاّ بنظم هذه الإشارات وتوليد الدلالات السردية . إن اللغة هنا هي لغة القول ولغة الحقيقة .

٢ـ سلطة الحكي لا تمارس على مستوى النصّ فحسب ولكنها تمارس فعاليتها أيضاً على المرسل إليه/ المتلقي وتصير الحكاية موازية للحرية بعد أن كانت الحرية مساوية للحياة، وعدمها للموت ، كما لاحظنا ذلك على مستوى النص وتصير كلمة العبور «أحك لي حكاية وأعطيك حريتك» بعد أن كانت «أحك لي حكاية أو أقتلك» . وعن طريق هذا التغيير في المواقع واستراتيجيات السرد يصبح القارىء / المتلقي/ المرسل إليه سجين الحكاية .

ولا تأخذ هذه السلطة مداها إلاّ إذا تمكن السارد من تحقيق بعض الاستراتيجيات وهي سواء إبقاء القارىء في انتظار ما سيحدث أو التطلع إلى النهاية المرتقبة والتي كانت مرسومة في بداية النصّ السردي . فإذا كانت هذه هي حالة السرد التقليدي فإن أساليب السرد الحديث تميل إلى تحطيم عنصر التوقع حتى لايبقى القارىء يَلْهثُ وراء النهاية بغية الوصول إلى نهاية قاطعة وصارمة لاتترك المجال لأي تأويل أو تفكير في احتمالات النهاية وربطها بواقع يعتبر مرجعية أكيدة لهذه القصة .

هذا النوع نجده في الرّوايات التقليدية وهو نقطة ضعف - لامحالة- لأن هذا النوع من النهاية لايعبّر إلاّ عن عدم قدرة الكاتب على المضي في سرد القصة لذلك يؤجلها إلى وقت آخر، ولولا هذا التأجيل لوجدنا الرّوايات من هذا النوع تنتهي عند الصفحات الأولى عندما يتعرض البطل إلى أزمة أو الموت المحقق. إنها النهايات المزيفة، الموت المؤجل، لا لأسباب فنية، بل لأسباب مادية بحتة خارجة عن كل سياق حدثي.

هناك طريقة أخرى لتجاوز تقنية التأجيل هذه وتحطيم عنصر التوقع وهي إلغاء الطابع التنبؤي الذي كرسه الكاتب الإنجليزي جورج أورويلG.orwell في روايته الموسومة ١٩٨٤ (١). إن السلطة هنا تبدأ ممارسة فاعليتها منذ العنوان، أربعة أرقام لا غير، ولكنها في دلالة عميقة، لأنها تعني نهاية العالم. إن الكاتب يتنبأ بسقوط العالم في هذا التاريخ انطلاقاً من رؤى تنبّؤية ومصادر ميتافيزيقية في حين أن قيام الساعة موعد لايعلمه إلاّ الله. لكن السلطة التي تمارسها الرّواية على القارىء هي إبقاؤه في الانتظار والقفز على المؤشرات والدلائل التي تشير إلى نهاية العالم، وهل هذا التاريخ يعني نهاية مادية أي انطباق السماء على الأرض أم نهاية معنوية بفقدان بعض القيم والعلاقات واستبدالها بأخرى جديدة. إلى غير ذلك من الأسئلة التي يمكن أن يطرحها القارىء - وهي شرعية دون شك - .

والسؤال الذي يمكن أن نطرحه على الرّواية هو: هل يبقى القارىء في انتظار الموعد ثم يموت بعد هذا التاريخ؟؟!.

ولكننا نلاحظ أن التأجيل - تأجيل الحدث خاصة - يأخذ أبعاداً جمالية تتحوّل إلى سلطة حقيقية على القارىء. وفي مسرحية «الملك لير» للشاعر العبقري وليام

---

(١) جورج أورويل: العالم سنة ١٩٨٤

ت/ شفيق فريد وعبد الحميد محبوب - الانجلو المصرية ١٩٥٦.

شكسبير يتأخر الموت تأخراً مريعاً ورهيباً ويعاني البطل من العذابات القاتلة حتى إذا ماجاء الموت كان أهون من الانتظار. إن هذا الانتظار، انتظار الموت يتحوّل إلى قسوة يمارسها الكاتب على القارىء وبالمقابل نلاحظ أن هذا التأخير المروّع هو عبارة عن موت بالتقسيط في حق البطل.

٢ ـ ١ ـ تجلّ آخر من تجليات سلطة الحكي على المرسل إليه وهذه المرة نجده في رواية غابريال غارسيا ماركيز المعنونة «حكاية بحّار غريق» (١) حيث يظهر جدل الإلحاح والرّغبة من جانب البطل الذي يريد أن يروي الأحداث التي قام بها طيلة عشرة أيام على متن عبارة واستطاع الانتصار.

وهذه بعض المقاطع من نصّ الرّواية تؤكد ما ذهبنا إليه. يقول الراوي لويس أليخاندرو فيلاسكو:

«شعرت برغبة في سرد مغامرتي التي كانت تلح علي أكثر من الجوع والعطش واليأس» (ص٩٢).

«ولم تعد لي رغبة إلا في رواية ما جرى لي» (ص٩٦).

«ألححت مراراً على سرد مغامرتي» (ص٩٦).

«كنت متأكداً أنهم حالما يوقّعون بطاقة خروجي من المستشفى فسوف أضطر إلى سرد حكايتي للجميع» (ص١٠٢).

يظهر جدل الرّغبة والإلحاح في المقطع الأوّل (ص٩٢) حيث تظهر الرّغبة ملحة في سرد الحكاية وتمتدّ سلطتها لتطغى حتى على المطالب الحياتية للبطل، إن السرد يلحّ عليه أكثر من الجوع والعطش واليأس ونجد كلمة الرّغبة والإلحاح

---

(١) غابريال غارسيا ماركيز: حكاية بحّار غريق.

ت/ محمد علي اليوسفي. دار ابن رشد ١٩٨٠.

تأخذ أبعادها الواسعة إلى جانب السرد والحكاية. وهذا الإفضاء من طرف البطل جعل السرد في صدارة اهتماماته.

ونجد الرّغبة تعاود البطل من جديد (ص٩٦) مقترنة بسرد المغامرة، ويصبح البطل مهووساً بسرد مغامرته أكثر من اكترائه بالجوع أو العطش أو الرّاحة بعد الأحداث التي كابدها أثناء عيشه فوق أمواج البحر لمدّة عشرة أيام. ولعلّ الكاتب غابريال غارسيا ماركيز قد تنبّه إلى ذلك حيث يقول في مقدمة الرواية بعد أن نشرت كاملة في كتاب سنة ١٩٧٠ عندما يقول: « ولقد فوجئت بأن ذلك البحّار الشديد البأس ذا العشرين سنة كانت سحنته أقرب إلى سحنة نافخ بوق منها إلى سحنة بطل وطني يتمتع بموهبة غير عادية في فنّ السرد مع ذاكرة مدهشة وقدرة على التحليل بالإضافة إلى قدر كاف من عزّة النفس الشعبية السليمة للسخرية من بطولته».

إذاً «ففيلاسكو» كان من البداية قصاصاً وجاءت الأحداث التي وجد نفسه بطلاً لها لتفجّر هذه الموهبة وتطلق لسانه وذاكرته لتروي أدق تفاصيل المغامرة. وكان هذا البطل متأكداً من ذلك عندما قال «فسوف أضطر إلى سرد حكايتي للجميع» (ص١٠٢)، إذا فجدل الرّغبة والإلحاح يتحوّل في الأخير إلى اضطرار، نظراً لغرابة الأحداث من جهة ولرغبته في السرد من جهة ثانية. وتباهي البطل بموهبته السردية، خاصة وهو يعيش أحداث مغامرته التي تتاخم حدود الغرابة، ونظراً لما يمتاز به من السخرية كما لاحظ ذلك الكاتب نراه يقول في آخر جملة من نصّ الرّواية «وماذا تظنون أنني فعلت طيلة أيامي العشرة في البحر، إذن؟»(ص١٠٦). إن هذه الجملة الاستفهامية تفيد السخرية من المستمع ومن القارىء بعد ذلك.

إن موهبة السرد التي يتمتع بها أليخاندرو فيلاسكو جعلته يزحزح الرّوائي غابريال غارسيا ماركيز إلى خلفية السرد ويجعله راوية من الدرجة الثانية وذلك لسببين على الأقل:

أولهما أنه بطل هذه الأحداث التي تتاخم الغرابة وتحاول الانزلاق في العالم العجائبي للخرافات وقد استطاع إعادة تركيب هذه الأحداث ـ المأساوية دون شك ـ وجعلها قصة/ حكاية. وثانيهما أن البطل استطاع أن يمارس نوعاً من السلطة السردية على الراوي ويأسره ويجعله يحاول صياغتها، ونقل هذه السلطة إلى القارىء. وقول غارسيا ماركيز الذي يلي يؤكد ماذهبنا إليه: «هي حكاية مفصلة ومشوقة إلى حدّ أن مشكلتي الأدبية الوحيدة لم تتمثل سوى في إقناع القاريء بصحتها. ولهذا السبب ـ وللإنصاف أيضاً ـ قررنا كتابتها بضمير المتكلم وتحت توقيعه، وهذه، في الواقع، أول مرة يظهر فيها اسمي مرافقاً للنص الذي بين يديك». إنها السلطة التي مارسها البطل على الراوي فنقلها إلينا بفعل هذا الافتنان والإعجاب بطريقة سرد البطل للأحداث الغريبة التي عاشها.

٢-٢- نجد أن سلطة السرد تمارس فعاليتها على البطل، ولكل نصّ طريقته في نقل تفاصيل هذه الحالة ودقائقها. وإذا كان السرد يتم في جميع الحالات التي تعرضنا إليها بواسطة اللغة وعن طريقها يأسر المتلقي ويجعله يتابع الأحداث إلى النهاية، فإننا نجده في رواية «زوربا» للكاتب اليوناني نيكوس كزانتزاكي يتمّ بواسطة الحركة. حيث نلاحظ أن كل الرّواية تستغرق أحداثها في بناء المشروع الاقتصادي بين الكاتب الإنجليزي وزوربا ومشاهدات الأوّل لطبيعة اليونان وعادات أهلها وعلاقاتهم إلى غاية فشل المشروع واتخاذ الكاتب الإنجليزي القرار بالرّحيل إلى بلده. وكان زوربا من حين إلى آخر يعبّر عن حالات النشوة أو السكر أو الحزن بالعزف على آلته أو الرّقص.

ويأتي الموقف العاطفي والأكثر حسماً في الرواية والذي يعتبر النهاية الفعلية لها، وما جاء بعده هو أصداء واهية تحاول ترجيع الأحداث وجبر ما انكسر، هذا الموقف الأكثر عاطفية وقساوة هو لحظة الفراق بين الرجلين. ولكي يضع زوربا حداً

لتأجج عاطفته في تلك اللحظة ويودع الكاتب الإنجليزي الوداع الأخير توجه إليه قائلاً: « سأرقص لك ذات يوم رقصة رجلين يفترقان فراقاً أبدياً» إن الرقص هنا يصبح مساوياً للقص. والترجمة العربية الأنيقة لجورج طرابيشي. ساعدت على تأكيد هذه العلاقة، وليس بين القص والرّقص غير خيط دقيق، وهما من جهة البلاغة جناس ناقص حيث تشترك الكلمتان في حرفين ويزيد الرقص عنها بحرف، مثلما يزيد بالحركة في الواقع إضافة إلى تعبيره عن موقف معين أو حدث محدّد. ويمكن أن نترجم وعد زوربا إلى لغة السرد فيصير «سأقص ّلك ذات يوم قصة رجلين يفترقان فراقاً أبدياً». إن جوهر المعنى بقي كما هو، وهو سلطة السرد التي كانت تشد بخناق زوربا والتي يعبر عنها بالحركة أو بالكلمة. إن القصة تسكن جوانحه ولاتهمّ الأداة التي يخرجها بها.

٢-٣- منذ مدة لاحظ النقاد أن الكاتب هو مبدأ لتجمّع الخطابات ويعتبر أيضاً وحدة وأصل دلالاتها، يمفصلها داخل حياته وتجاربه المعاشة وداخل التاريخ العام(١). ولهذا فإن اللذة التي يحصل عليها الرّاوي تتمثل في كونه أصل المعرفة والسرد.

وتتمثل هذه الحالة، خاصة في رواية«المقامر» للكاتب الروسي فيدور دوستويفسكي، إذ أن البطل بعد أن يخسر جولة في لعبة الورق يبدأ في سرد قصته. ويمكن أن نتساءل عن صلة هذه الرواية بالحياة الشخصية للكاتب، ألا يمكن أن تكون استعارة عن حياة الكاتب(٢). فبعد أن خالفه الحظ وتنكرت له الأرقام فإن البطل يبدأ في البحث عن «معنى» ويبدأ الكتابة. وتصير القصة هنا امتداداً للعبة الورق، لأنها لاتعدو أن تكون في الأخير إلا مغامرة، قد تفلح في أداء رسالتها وقد تخسر الجولة وتصير مجرّد حطام للكلمات ولا تفي بأي غرض أو أية دلالة.

---

(١) M.Foucault: L' Ordre du discours. p28 et30.Gallimard 1971.

(٢) D.Sibony:L' Amour Inconscient p22-Grasset 1983.

إن خسران جولة الورق في هذه الرّواية يولّد القصة كتعويض عن هذه الخسارة وتجاوز لحالة فقدان الشيء. إن ربح جولة أثناء لعب الورق يسبب لذة ولاشك، لكن للسرد أيضاً فتنته التي لاتقاوم [1] . ففي مقابل الرّاوي الذي يحصل على لذة وأثناء سرده لحكاية ما نجد أن القارىء أو المستمع ـ هو الآخر ـ يحصل على لذة. وهكذا يغدو أصل السرد وجوهرهُ لذة، ولكنها لا تحصل إلاّ إذا كرّس السرد سلطة معينة واستطاع أن يأسر بها القارىء/ المتقبل. إن سلطة السرد هي عرض احتمالات دون تدخل من السارد في افتراض حلول لها، وهكذا يبقى القارىء في جيئة وذهاب بين أقطابها محاولاً في كل مرة أن يؤرجح هذا القطب على ذلك. إنها اللعبة السردية، لعبة المغامر الذي لايعلم هل سيربح الجولة أم يخسرها. إن قواعد اللعبتين هي التي تضمن سلطتهما وتضبط المسافة بين اللاعبين وبين الرّاوي والمستمع وهي التي تقرر هل نجح اللاعب في هذه الدّورة أم خسر، وهل استطاع السارد أن يأسر القارىء أم عزف عن قصته بعد أن بدأ يخطو فيها خطواته الأولى وهجرها إلى غير رجعة. إنها المغامرة.

٣ـ إن الجهاز التي تمارس به الحكاية سلطتها هو اللغة، في البدء كانت الكلمة، وفي البدء كانت الحكاية، إنها الحكايات التي تناقلتها البشرية منذ فجر التاريخ، وقوة الكلمة ومعجزتها هي قدرتها على نقل هذه التجارب عبر الحقب الزمنية المختلفة، لذلك نرى أن سلطة الكلمة تفوق بكثير أية سلطة أخرى، فعن طريقها تسيّر كل المؤسسات شؤونها. لذلك نجدها قد أخذت اهتماماً كبيراً في مختلف مراحل البشرية وفي الثقافات جميعاً.

وفي السرد المعاصر، حيث تنوعت الأشكال وتعقدت، وتكاثرت التقنيات وتنوّعت بدأت القصة تستعيد وعيها بذاتها وبأدواتها ـ وكانت اللغة هي محور اهتمامها بعد أن وضعت طريقة الحكي التقليدي موضع التساؤل وكذا الشخصية القصصية التخييلية.

---

(١) ع. كليطو: م ـ س ـ ص ١٠٣.

٣.١ـ ونجد هذا الافتنان باللغة والاحتفال بها إلى أقصى درجة عند الكاتب المغربي أحمد المديني في مجموعته القصصية «سفر الإنشاء والتدمير» حيث يتكلم عن اللغة بأسلوب شاعري معبّراً عن هذا الافتنان اللامحدود. يقول المديني: «لأ تحدث عن اللغة المغتصبة، لغة غاصت في أصابعها، جذوعها وأظافرها. ولم يبق منها إلاّ مسام مفتوحة أو مختنقة، فالأمر سيّان. مايخرج من المسام هو الرشح، هو بقية الكلام، هو الخطاب المفتت، هو فرقعة تعطي بعض الصدى وتروح في تلاش واهن، هو بعض الجرح ونزيفه لأن الجرح مخبوء، الجرح هو الجوهر، الشرخ الأول الذي مسّ الأرض حرق الدّهر، الذّاكرة، ولم يكن له التآم ولاانغلاق، ولن ينغلق، كما لن يكفّ النزيف، كما لن ينقطع الصمت ـ الدّوي العميق، كما لن يكفّ امتداد الجذور وعناق مواكب الخلق الغابوي؟ تلك هي اللغة» انتهى. إن هذا المقطع المأخوذ عن المديني يبيّن هذا الافتنان والسلطة التي تتمتع بها اللغة منذ الشرخ الأوّل للأرض وهي السّهم الذي خرق الدّهر وسكن أعماق الذّاكرة وأبقاها مفتوحة على الماضي كما هي مفتوحة على المستقبل.

وهذا الافتنان باللغة نصادفه أيضاً عند الرّوائي رشيد بوجدرة في روايته «ليليات امرأة آرق» (١). حين يبدي إعجابه ببعض الكلمات فيبحث في أصولها ومترادفاتها وتراكيبها المختلفة وميزانها الصرفي، وفي غمرة هذا الإعجاب يدخل الأجواء الأسطورية للكلمة محاولاً البحث عن طفولتها الأولى وعن ظلالها الأسطورية العابقة بأريج التاريخ ورائحة الأصول، إنها اللغة المعجمية كما ظهرت في التآليف اللغوية الأولى.

---

(١) رشيد بو جدرة: ليليات امرأة آرق. م و ك. الجزائر ١٩٨٥.

أمّا الكاتب المصري جمال الغيطاني فإن له تجربة فريدة مع اللغة، وتقلب في مستوياتها المختلفة وخاصة المستوى التاريخي والمستوى الصوفي، بعد أن عبر المستوى التسجيلي الصحفي الذي يعتمد على تدوين المشاهدات والانطباعات.

فاللغة التاريخية نجد أنها استبدت به خاصة في مجموعتيه «ذكر ما جرى» و«أوراق شاب عاش منذ ألف عام» حيث وظف اللغة « المملوكية» للتعبير عن هموم وانشغالات راهنة يعيشها المجتمع المصري. ولكن افتتانه اللامشروط باللغة التراثية الصوفية جعلها تسيطر عليه بدل أن يسيطر عليها، ويظهر ذلك خاصة في روايته الضخمة «التجليات» التي كتبها في ثلاثة أجزاء، إذ يبلغ الذّوبان في لغة محي الدين ابن عربي وبعض المتصوفة مداه ويبقى القارىء حائراً هل هو أمام نصّ روائي معاصر أم أمام كتابة لأحد المتصوفة تحاول القبض على تلك اللحظات النادرة من لحظات التجلي ثمّ البوح بها. إن «التجليات» هي النموذج الأعلى لسيطرة مستوى لغوي معين على الرّاوئي وجعله يتكلم من خلال هذا المستوى ولا يستطيع الخلاص من أسره.

٣-٢- إنّ اللغة السردية تقول الاستبدادي، ما في ذلك شك، لأنها كمؤسسة سلطوية تساهم في دعم سلطة أو إسقاطها. لذلك فإن اللغة التي لاتقول أي شيء وكما هو الحال عند السرياليين والعبثيين هي لغة آسرة ومأسورة، هي اللغة التي تحبس الأشياء وتجمدها ولا تظهر منها إلاّ الجانب المسطح وتلغي الزخم الشعري للكلمة وتبقي فضاءها السحري داخل عالم فارغ ولا يمكن لها أن تحدث أي إشعاع عند ملامستها للنفس البشرية، لأن دلالتها لا تتعدّى أن تكون تشكيلاً بلاستيكياً هدفه إثارة البصر لا غير.

وفي كتاب الحبّ «اللاواعي أو ما بعد مبدأ الإغراء» «لدانيال سيبوني» (*) يوضح الكاتب بدقة خلال تحليله للغة الإغراء (وحسب المصطلح النقدي والبلاغي القديم أغراض الغزل) كيف يعمل هذا النوع من الخطاب، ويعمل الكاتب على تفكيك ميكانيزماته الدّاخلية ويبين كيف يستطيع الإنسان أن يقوم بدور المغري الذي يؤثر على الآخر بواسطة اللغة ويغري اللغة ذاتها كما يمكن أن يكون ضحية لنفس اللغة التي يستعملها.

فاللغة تصبح قاتلة للإنسان الذي تمتلك عليه حواسه، وتظهر سلطاتها خاصة في لغة المتصوفة. ألم تكن اللغة هي سبب مقتل المتنبي بعد أن قتل بها كافورا وغيره؟!

ألم تتسبب اللغة في قتل طفلة بدوية كانت تطلب الماء من أبيها في صحراء تشبه بوابة الجحيم ولكنها كانت ضحية اللغة، مثلها مثل أبيها، لأنها كانت تطلب الماء بصيغة المخاطب فأبدلت عطشت (أنا) بعطشت (أنت/ المخاطب المذكر). فسقطت ميتة بتأثير عطشها وعدم امتلاكها للغة المشتركة. ألا يمكن أن تلعب دور الذّرة التي تفجّر الأحياء رغم تناهيها في الصغر وتأتي على الأخضر واليابس؟؟.

إنه قدر الإنسان الذي تأخذ عليه اللغة مجامع قلبه وتأسره فتجعل منه إمّا قاتلاً أو ضحيّة؟؟!.

٤ـ والنقد؟ ألا يعتبر النقد شكلاً من أشكال الاحتفال بهذه السلطة وتكريساً لها؟؟ بهذا المفهوم يصير النّاقد قارئاً افتتن بالنص الذي مارس عليه سلطة معينة (جمالية أو أدبية أو معرفية) ثم أراد بدوره أن ينقل هذا الافتتان إلى قارىء آخر. وهكذا تتمفصل سلطة النص السردي في سياقين: السياق الأول هو السياق الإبداعي والسياق الثاني هو السياق النقدي الذي يحاول أن يمفصل أهم تجليات السلطة والقنوات التي تمر بها والتأكيد عليها باعتبارها الركّائز التي يقوم عليها

(*) D. SIBONY:L'Amour Inconscient ou Au-delà du principe de séduction PARIS-Grasset 1983.

النصّ. إن النقد يصير هو الآخر سلطة، لأنه نصّ جمالي بالدرجة الأولى، أي غايته إبراز أهم، زوايا الجمال في النصّ المنقود ولأنه أيضاً يتمتع بقدرة على جعل لذة النص الأدبي ممكنة.

وقد عرف محمد الغذامي الناقد بقوله «ما الناقد إلاّ قارىء متطور غزا النص، ثم أخذ يروي أحداث هذه المغامرة» (الخطيئة والتكفير ص٦) [1] هذا التعريف للناقد يرتبط ارتباطاً وثيقاً بموضوع خطابنا، وأخذنُا له دون غيره- رغم السياق البراجماتي -الذي ورد فيه تأكيدٌ لشيء قائم في هذا الخطاب، هو أن كل أشكال التواصل تحتوي على قدر معين من السرد. والنقد باعتباره طريقة من طرق التواصل هو أيضاً سرد لمجموعة من الأحداث والحالات وربّما نجد النص النقدي الذي يفوق بكثير النص الإبداعي في جماليته وشعريته. فتعريف الغذامي للناقد بأنه قارىءمتطور يدخل في باب البديهيات، وهو تعريف نصادفه كثيراً وخاصة في الكتب المدرسية، أمّا طرافة التعريف فتكمن في قول الباحث (الغذامي) غزا النص ثم أخذ يروي أحداث هذه المغامرة. فالناقد حسب هذا التعريف هو راوية لأحداث مغامرة قرائية قام بها في حدود نصّ معين ثم أخذ يروي رحلته هذه عبر النصّ متعرضاً لمشاهداته لتضاريس النصّ ومناخاته وحدوده، ثم ما صادفه من التشكيلات الغريبة وما سمعه من الأصوات المتنّوعة. إنها فعلاً مغامرة أن يقوم الإنسان بالكلام عن نصّ ما ثم بعد ذلك يشرع في حكاية هذا النصّ. إن الحكي هنا هو الكلام وهو ركن أساسي في عملية التواصل ولكن علم اللسانيات والسيميائيات لم يركز على «سردية التواصل» ويبقى هذا الركن من أهمّ المناحي التي غفلت عنها اللسانيات أثناء حديثها عن عملية التواصل لأنها اهتمت بقنواتها ونظام تنقلها وشبكة العلاقات بين أجزائها، ولكنها لم تتعرض إلى جانب السردية فيها. وفي هذا الصدد يمكن أن نقول إن التواصل جزء من عملية السرد ككل.

---

(١) محمد عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير. جدة ١٩٨١.

ولكن السؤال الذي نطرحه الآن: كيف نقرأ النقد؟ هل نقرأه من خلال شبكة المفاهيم النقدية والأدوات المعرفية التي توظف في العملية النقدية لكي تقوم بدورها، أم نقرأ النقد من خلال النص أو النصوص الإبداعية. يجيب رولان بارت على السؤال كيف تقرأ النقد؟ بقوله: «هناك وسيلة واحدة هي بما أنني هنا قارىء من الدرّجة الثانية يجب علي تغيير موضعي، هذه اللذة النقدية يجب أن أحصل عليها من خلال ملاحظتي - خلسة - للذة الآخر، فيتحوّل التعليق أمامي إلى نص وإلى تخييل»[1] . إذن في غياب النص الأصلي الأوّلي يتحوّل النص النقدي إلى صورة له تعكس أهم مفاصله، وتحاول أن تبدي مناطقه الغامضة والتي تختبىء فيها جواهره الفريدة.

إن قراءة النقد هي قراءة النصّ الذي لم يكتب من أجلنا، بل كتب أصلاً للنقد، لذا نحاول أن نقتنص تلك اللحظات التي لم نحصل عليها من النصّ الأوّلي، لأنه غائب، ونحاول أيضاً، من خلال ترسانة المفاهيم النقدية وسلطويتها أن نعيد تركيب أجزاء النصّ الإبداعي الذي فتّته النص النقدي وأعاد تفصيله لأغراض نقدية لأن القراءة الإبداعية تختلف عن القراءة النقدية سواء في سياقها أو في هدفها.

٥-٠- بين البداية والنهاية تتشكل الأحداث. وعلى طوال المسافة الفاصلة بين هاتين النقطتين يتمدّد جسد الحكاية ويؤسس سلطته الخاصة متحدياً بذلك كل المؤسسات السلطوية رافضاً لأشكال الهيمنة المتعدّدة والمختلفة الوجوه.

إن القص الحديث يقول الممكن والمحتمل عكس السرد التقليدي الذي يسير في اتجاه واحد وهو انسجام النهاية مع البداية وما تنويع النهايات إلاّ بقصد خلق عالم جديد واقتراح حلول عديدة لأزمات الإنسان المعاصر والتي لاتحصى وفتح طريق الأمل في وجهه.

---

(١) R. Barthers: Le plaisir du texte P.31. Seuil 1973.

علائق المتخيل بالواقع

الكلام عن المتخيل (الأدب) يفضي إلى الكلام عن الفضاء السوسيو-تاريخي والمجال الثقافي الذي أنتج فيه/ أو على غراره الأدب مهما تعددّت المداخل وتنّوعت المقاربات. لأن النص رغم خصوصيته الفردية-الذّاتية فهو في الغالب الأعمّ-إنتاج مجتمع معين ووليد ظرف حضاري محدّد، يتقاطع في أماكن عديدة مع هذا المحيط ويتفاعل معه.

والنص الأدبي ليس معلّقاً في الفراغ لذلك يصير كل بحث في هذا السياق من نوع الكلام الذي تتقدم فيه المقولات / النتائج ثم يأتي البرهان عليها-بعد ذلك - من خلال تحليلها ومناقشتها. وكل كلام في هذا المجال ينطلق من مسبّقة-تكاد تكون قناعة أن الأدب ينطلق من واقع ويعبّر عن واقع.

وغالباً ما يكون الكلام في هذه القضايا من نوع **الأسئلة في الواقعية** [1] وبحث في تجليات المعطيات الواقعية وتجسّدها من خلال النصوص الأدبية. ولكن البحث ينحرف دائماً وينحاز إلى جانب الواقع والجدل الإيديولوجي ويدفع الأدب إلى المواقع الخلفية وهكذا تعطى الأولويّة للإيديولوجي على حساب الأدبي.

إن الأسئلة التي تطرح بإلحاح هي ما مدى مطابقة هذا النصّ للواقع؟ أو ما هي الجوانب الواقعية التي عبّر عنها؟ أو كيف تجسّد الواقع من خلال هذا النص؟ هذه الأسئلة رغم قيمتها -لوضع الأدب في إطاره الإجتماعي -إلاّ أنها تبدو ساذجة لأنها

---

(١) يمنى العيد: في معرفة النص: ص٥٧ دار الآفاق الجديدة ط٣-بيروت ١٩٨٥.

تبحث عن شيء مرافق للأدب وعنصر من عناصر تكوينه. والسؤال المشروع الذي يطرح هو: ما هو الحقل السوسيو-تاريخي الذي تكون فيه هذا النص؟.

الإجابة على هذا السؤال تحاول جمع طرفي المعادلة الأدبية: الوجود الفنّي للنص والسياق الثقافي والإجتماعي الذي أنتج داخله هذا النص. وهكذا يصير النص الأدبي عنصراً من عناصر هذا الواقع وليس صورة له أو انعكاساً له(1).

إن الذين يطرحون الأسئلة من نوع ما مدى مطابقة هذا النص للواقع يتحركون في مجال البحث عن **تبرير الواقع وتكريسه**، أي الدفاع عن قيم ومثل تخدم الواقع وبالتالي يجب تطويرها والدفاع عنها، أو نفي هذا الواقع باعتباره يتناقض مع المقولات الأساسية التي تتحكّم في المجتمع وتعيق حركية التطور. وهكذا لايصير الأدب هو البحث عن تكريس الواقع أو تبريره ولكن محاولة إيجاد بديل لهذا الواقع، ومحاولة إيجاد **البديل** هذه تتمثل في تصحيح وعي القارىء/ المتلّقي وتوجهيه باتجاه معين وتنبيهه إلى الثغرات. إن الكلام النّظري عن علاقة المتخيّل بالواقع يبقى يدور دائماً في فلك المماحكات الإيديولوجية لأنه لاينطلق من تعريف واضح ومحددّ لكل من المتخيل والواقع وبالتالي الكشف عن العلاقة التي تجمعهما أو تفرقهما. وغالباً ما يتطور الحديث ليبلغ الخلط أقصاه حين لايستطيع الباحث أن يتحكم في أدواته المعرفية والفكرية فتتغير مواقع كل واحد منهما - الواقع/ المتخيل - ويصير الأوّل من مترادفات الثاني وصنوا له في الدلالة (2).

تعريفنا لهذين المفهومين: المتخيل-الواقع يحدّد العلاقة التي تربط كلاً منهما بالآخر، وفي نفس الوقت يحدّد الفروق النظرية بينهما.

---

(1) حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية- ص32-دار سراس للنشر-تونس85.

(2) يمنى العيد: الرّاوي: الموقع والشكل ص 13 - مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت 86.

في البداية نعرّف المتخيل بأنه **بناء ذهني**، أي أنه انتاج فكري بالدرجة الأولى، أي ليس إنتاجاً مادياً. في حين الواقع هو **معطى حقيقي** وموضوعي [1]. هذا الطرف الأوّل يبيّن طبيعة كل من المتخيل والواقع القائمة على التعارض بين فكري / ذهني وحقيقي/ موضوعي. هذه الثنائية تعتبر أساسية لتحديد طبيعة كل مفهوم.

يمكن أن نقدّم تعريفاً آخر لهذين المفهومين إنطلاقاً من وظيفة كل واحد منهما في علاقته بالآخر هي أن المتخيّل يحيل إلى الواقع ويستند إليه في حين أن الواقع يحيل إلى ذاته. ويمكن أن نمثل هذا التعريف بالمعادلتين التاليتين:

المتخيل ← الواقع.

الواقع ← ذاته. (السهم يشير إلى، يحيل إلى، أو يوصل إلى...».

من خلال هذين التعريفين يمكن أن نلاحظ أن:

تعريف المفهومين - المتخيل والواقع - من زاوية طبيعتهما، يبرز التعارض الظاهري بينهما، بناء ذهني / معطى حقيقي، وبين ذاتي إبداعي وموضوعي أنطولوجي - هذا التعريف يضع المفهومين في قلب الإشكالية الميتافيزيقية القائلة بأن بناء العالم على عدد من **الثنائيات الضدّية**: الخير/ الشر، المادّي/ الروحي، الخفيّ / الجليّ...

الملاحظة الثانية والمتمثلة في تعريف المفهومين بحسب وظيفتهما تبرز اشتراك كل من الواقع والمتخيل في تواتر الواقع في المتخيل وفي الواقع، لأن المتخيل يحيل إلى الواقع و الواقع يحيل إلى ذاته. هذه الوظيفة تبين تلاحم المفهومين والعلاقات المتينة التي تربطهما.

---

(١). يان موكاروفسكي: الفن بوصفه حقيقة سيموطيقية ص٢٨٦. ضمن **مدخل إلى السيميوطيقيا** دار الياس - القاهرة ١٩٨٦.

يمكن أن نقرأ هذه العلاقة في مستوى آخر من مستويات التفكير لنستنتج أن المتخيل نوع من **الممارسة** لهذا الواقع [1]. هذه الممارسة تكون في شكل إعادة إنتاجه أو ترتيب علاقاته أو تشكيله من جديد.

وإذا رجعنا إلى البحث في طبيعة المفهوم الأول ـ المتخيل ـ لأنه الذي يهمنا في الدرجة الأولى ـ نجد أن الواقع هو معطى حضوري يمكن أن يدرك بالحسّ وتلمس آثاره بالملاحظة العيانية، في حين أن المتخيل بناء ذهني، خفيّ لا يدرك إلاّ بإعمال الفكر والنظر عدا المواد التعبيرية التي يستعملها: الرّموز البلاستيكية في الأدب ـ الحروف والكلمات [2].

هذا البعد يكون مدخلاً آخر في طبيعة المتخيّل. هذا المدخل هو المدخل السيميائي السيميوطيقي. الذي يعرّف **المتخيل بأنه مجموعة من العلامات**. والمتخيل هنا يكون مرادفاً لمفهوم النص ومفهوم الخطاب. لأن النص الأدبي يتكوّن من مجموعة من العلامات (الرّموز اللغوية) تنتظمها بنية فنية وذلك بالتعبير عن واقع معين.

ومجموعة العلامات هذه التي نطلق عليها مفهوم المتخيل لا تساوي منطقياً الواقع لأن كلاً منهما ينتمي إلى طبيعة مغايرة. ويرى السيميائيون أن «ليس النص هو الواقع وإنما النص هو المادة التي ينبني بها» [3] وهكذا تتجلّى العلاقة بين النص والواقع من المنظور المنطقي ـ السيمائي علاقة موضوع بمحمول، إذ يكون المتخيل هو الحامل للواقع والسند الذي من خلاله يتشكل هذا الواقع.

---

(١) يمنى العيد: في معرفة النص ـ ص٥٠.

(٢) مايكل ريفاتير: سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة ـ ص٢١٤ ضمن **مدخل إلى السيميوطيقا**.

(٣) يوري لوتمان وبوريس أوسبنسكي: حول الآلية السيميوطيقية للثقافة ص ٣٠٠ **ضمن المدخل**.

هذه الملاحظة تسلّمنا إلى حقيقة أخرى هي أن الواقع كمعطى موضوعي يتجسّد ويتشكّل عبر المتخيل ويكتسب دلالات جديدة. وهكذا يمكن مقاربة **المتخيل من حيث هو دلالة**. ودلالة هذا المتخيل هي حتماً دلالة الواقع لأنه مرتبط به عضوياً.

هناك طبيعة أخرى يمكن بواسطتها تعريف المتخيل، وهي الطبيعة اللغوية. فالمتخيل بوصفه خطاباً حول الواقع ويتمفصل على عدة مستويات في هذا الواقع، فإنه في حقيقة الأمر عبارة عن **بناءات لغوية**. هذه البناءات اللغوية تحاول قدر الإمكان احتواء الواقع أو محاكاته أو التعبير عنه. ومن المتعصبين من يذهب إلى القول إن نسق اللغة يحتذي نسق العالم [1].

ولكن هذه النظرة التبسيطية تحتاج إلى مراجعة لبنيات الثقافة وعلاقتها بالبنية اللغوية. وعلى سبيل المثال نذكر **مبدأ اعتباطية** الرموز اللغوية والمتجسدة في **علاقة الدّال بالمدلول** [2].

وبما أن اللغة تكتسب بالعرف والممارسة والمعرفة بقواعد توليد الدلالة وتوجيهها توجيهاً معيناً، فإن **معرفة الواقع** تتطلب **معرفة اللغة**. ويصير امتلاك أسرار اللغة هو امتلاك لخبايا العالم. هذه القضية تبرز علاقة اللغة بالواقع. إذ أن اللغة دون **مرجعية واقعية** تصير لغة تجريدية صورية[3]، كما أن الواقع دون الاعتماد على لغة التخاطب والتواصل يصير واقعاً أخرس عاجزاً عن التواصل ونقل معارفه وتجاريه.

---

(١) سيزا قاسم: حول بعض المفاهيم والأبعاد - ص٣٩- ضمن المدخل.

(٢) F.Gradet: Saussure:Une science du langage.p.37- P.U.F 1987.

(٣) S.K Saumian:Le Problème de la reálite linguistique. en Recherches Internationales No 81-4-1974.

لكن معرفتنا باللغة تبقى محدودة بصورة مأساوية لأن الكلمات التي نملكها لاتستطيع أن تعبّر بدقة عن علاقتنا بالواقع أو موقعنا في هذا العالم وذلك لسببين على الأقل:

- السبب الأول: أننّا نجهل الأسرار الدقيقة للتعبير اللغوي وفي غياب المراقبة الدقيقة والصارمة نلجأ إلى «استعمال المترادفات ببذخ مترف. في حين أن «اللغة هيئات وأوضاع» (١) كما يقول عبد القاهر الجرجاني الذي يقصد بالهيئات النظم أي الهيئة والشكل الذي وردت فيه الكلمات، «أما الوضع في اللغة فهو جعل اللفظ بإزاء المعنى وفي الاصطلاح تخصيص شيء بشيء» (٢). وينتج عن عدم المعرفة الدقيقة للغة نقص في فهم الواقع أو في التعبير عنه.

- السبب الثاني: يعود إلى أن الكلمات التي نتداولها والتي تسري في ثقافة معينة هي كلمات ملغمة - كما يقول رولان بارت - لأنها تحتوي على شحنة دلالية أولية لايمكن إزالتها أو تعويضها. فالكلمة تحمل آثار Traces المعنى البدائي لها(٣)، وبالتالي تبقى بعض هذه الآثار ملازمة لكل كلمة وتحاول تحويلها إلى معناها البدائي. هذا، إذا أضفنا إلى ذلك أن اللغة الأدبية هي لغة مجازية في أساسها وتعتمد على الاستعارة والصيغ اللغوية التي تجنح نحو الغرابة وذلك للتشديد على مغايرة لغة المُعاش للغة المكتوب (٤).

بعد تعرفنا على طبيعة المتخيل وعلاقته بالواقع نطرح السؤال التالي: ماهي الشروط التي تتحكم في الأدب؟؟.

(١) عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز - ص٤١٧ - القاهرة ١٩٨٤.
(٢) الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات - ص٢٧٣ - مكتبة لبنان - بيروت ١٩٧٨.
(٣) J. Derria: De La Gammatologie- Minuit- 1967.
(٤) عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة. ص٥٨ - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٢.

الناقد الواقعي المتسرّع يجيب بأن الشروط التي تتحكم في الأدب هي الشروط المادية في الدرجة الأولى. ولكن الإجابة الدّقيقة والمسؤولة صعبة لأن النص الأدبي تحكمه القوانين الأدبية لكل جنس أو أسلوب كتابي، ثم الآليات الثقافية التي تمنح هذا النص شرعيته أو تهمشه، ثم المزاج الفردي والميول الشخصية، ثم الأسلوب الفردي والتميّز، ثم مستوى اللغة الموظفة التي تعتبر مستوى إيديولوجياً وفكرياً في نفس الوقت.

هذه المجموعة الموظفة من الشروط «الهيراركية»(*) هي ما يمكن أن نطلق عليه **القوانين الدّاخلية** للنص الأدبي، وتكون متواجدة بصورة جزئية أو صورة كاملة داخل الأدب وتمثل الشروط المادية جزءاً يسيراً في هذه العملية لأن الأديب لايطرح السؤال: ماذا أقول؟؟ ولكنه يطرح السؤال التالي: كيف أقول؟. وهكذا يصبح همّه الأساسي هو البناء وتشكيل قوله في **بنية فنية دالة**.

يمكن أن نطرح السؤال بالنسبة للواقع كما يلي: ما هي الشروط التي تتحكم في الواقع؟.

بما أن الواقع هو عبارة عن شبكة من العلاقات المادية: إنسانية ـ إجتماعية ـ حضارية، ثقافية، اقتصادية ـ سياسية فإن الشروط التي تتحكم فيه هي الشروط التي يكون لها حضور قوي في مساحة هذه الشبكة، وتعمل كل علاقة من العلاقات على توطيد نفسها بالواقع. وبقدر ما يكون الجذب شديداً بين هذه العلاقات بقدر ما تكون **حركية المجتمع** ذات مردود إيجابي.

إن طرح السؤالين بهذه الصيغة وتحديد الشروط التي تتحكم في الواقع والشروط التي تتحكم في إنتاج الأدب لا تتحدّد جدواها إلاّ بتحديد مستويات النصّ

(*) هيراركية: Hiérarchique، تَراتُبِيّة.

وتحديد مستويات الواقع لكي يتمكّن الدّارس من إبراز العلاقات المتبادلة بين مستوى الواقع ومستوى النصّ الأدبي، وتبقى المستويات الأخرى التي لايمكن القبض عليها تشكل خصوصية كل من النصّ والواقع.

في هذه المرحلة يتمّ التعرف على علامات **التطابق** وعلاقات **اللاّتطابق** بين المتخيل والواقع، ولكنّنا نخطىء حين نقول إن النّص الواقعي هو النصّ الذي نجد فيه أكبر عدد من المستويات تطابقاً مع الواقع، فربّما يكون اللاتطابق هو الذي يؤكّد العكس.

هذه العلاقات، علاقات التطابق واللاتطابق يمكن نقلها إلى المستوى الفلسفي ونُغيّر المفهومين، بمفهومين عرفتهما الفلسفة الإغريقية - عند أرسطو خاصة - ثم الفلسفة الإسلامية وهما **المحتمل والممكن**(١). فقد عرّف الفلاسفة المسلمون الاحتمال بأنه«ما لا يكون تصور طرفيه كافياً بل يتردّد الذهن في النسبة بينهما ويراد به الإمكان الذّهني» (٢) وفي العلاقات المتبادلة بين مستويات الواقع ومستويات النص يمكن أن يقابل مفهوم اللاتطابق.

أما الممكن الذي عرّف بأنه «ما يقتضي لذاته أن لا يقتضي شيئاً من الوجود والعدم»(٣).

هذان المفهومان نجد لهما أصداء في **البنيوية التوليدية**، حيث يقارب لوسيان غولدمان هذه العلاقة بين الواقع والمتخيل، أو بين الإبداع الذّهني والواقع، عن طريق مصطلحين تداولهما النّقاد من بعده كثيراً وهما مصطلحا **الوعي القائم والوعي الممكن** لصياغة **رؤية للعالم**.

---

(١) Aristote: Poétique.1460 a.trade.j.Hardy.Les Belles letters 1932

(٢) الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات - ص١١ .

(٣) نفسه ص ٢٤٩ .

من بين الشروط التي تتحكم في علاقة المتخيل بالواقع يمكن أن نستخرج بعداً جديداً في هذه القضية وهو **المتلقي**، ونرى بأن توفّر هذا الشرط كفيل بجعل المتخيّل في متناول القارىء. هذا الشرط هو مشاركة المرسل والمتقبل في نقطتين:

- معرفة اللغة معرفة جيّدة من قبل الطرفين ومعرفة دلالاتها ونظام بنائها والنّواميس التي تتحكم فيها. إذ لا يمكن للأدب أن يصل إلى الطرف الآخر (المتقبل) إذا كتب بلغة أجنبية، أو وظّفت كلمات اللغة المشتركة وفق نظام بناء لغة غريبة، كأن تكون الكلمات عربية والتركيب فرنسي مثلاً، أو تقديم الصفة على الموصوف مثلما هو حاصل في اللغة الإنجليزية.

- اشتراك المرسل والمتلقي في إدراك مستويات الواقع والوعي بحركيته، وبدون هذا الوعي يبقى النصّ مجرّد تهويمات أو خطاباً عن عالم وهمي لا يمكن أن يتحقق بصورة فعلية.

يفسّر عبد الفتاح كليطو هذا البعد الجديد، أي التلقّي وذلك من وجهة نظر البلاغة حيث يقول: «إن المتلقي للنص الشعري يدخل في حساب المحلّل البلاغي، إلى جانب العلاقة الأفقية بين العناصر المكوّنة للنص، هناك علاقة عمودية بين هذه العناصر والمتلقّي. ولا أعرف بلاغياً اهتمّ بهذه العلاقة بنفس القسط الذي نجده عند الجرجاني». (1).

ويرد عبد الفتاح كليطو عنصر تأثير الأدب في المتلقّي إلى **جدلية الغرابة والألفة** «وإخراج الكلام غير مخرج العادة» كما يقول ابن رشد. ويرى أن **الغرابة** هي ما يميز المتخيل عن المعاش، ولكن شريطة أن لاتتحوّل إلى **تغريب** وبالتالي

(1) عبد الفتاح كليطو: م س-ص٥٩.

«تبعدناعن همومنا ومشاغلنا الحالية»(١). وهكذا يكون «الشعور بالغربة هو علة التأثير الذي ينتاب المتلقّي، ولهذا فإن الجرجاني لايتكلم فقط عن الخطاب الشعري، بل كذلك عن المتلقّي. فلايجوز فصل عنصر الخطاب وعنصر المتلقي عند الكلام عن الغرابة، ذلك أن الغرابة لا تتجلّى إلاّ لمتلق تعوّد على نوع من التصورات فإذا به يصادف في الخطاب الشعري أشياء مخالفة لما تعوّد عليه. الغرابة لاتظهر إلاّ في إطار ما هو مألوف... هناك إذن علاقة جدلية بين الألفة والغرابة، وفي هذه العلاقة يكمن سرّ التأثير الذي يحدثه الخطاب الشعري»(٢).

من خلال هذه الفقرة التي نقلناها من عبد الفتاح كليطو لايتّضح، بل لم يفكر كليطو ذاته في ذلك، أن الألفة هي الواقع وأن الغرابة هي المتخيل، بل أن عنصري الألفة والغرابة مستويان من مستويات الخطاب الشعري، تخصّ الأولى الخطاب العادي، وتخص الثانية ـ الغرابة ـ الخطاب الشعري. وحسب هذا الفهم فإن «النص الشعري يتألف من عنصرين اثنين:

العنصر الأول مردّه إلى التعابير المألوفة الشائعة. والعنصر الثاني مردّه إلى التعابير الغريبة التي تستورد من مكان بعيد غير معهود» (٣). وبهذا يتميّز الخطاب الشعري عن الخطاب العادي **بدرجة العدول** والانزياح عن القاعدة ـ النّمط.

من خلال بحثنا لعلائق المتخيل بالواقع نلاحظ أن الأدب لايصف الواقع، لأن الواقعية التسجيلية هي محاولة احتذاء نسق العالم والسير على منواله وبالتالي إهدار حركيته التي تتولّد عن صراع الأضداد والمتناقضات. وبالتالي فإن الوظيفة الرئيسة للأدب هي **الكشف عن العلاقات التي تحكم الواقع**. حيث أن الواقع هو

(١) نفسه ص٥٧.

(٢) نفسه ص٦٠.

(٣) عبد الفتاح كليطو: م س ـ ص٥٩.

ذلك الحيز الذي تنسج فيه مجموعة من العلاقات تحدّد هوية المرحلة التاريخية وتشهد على الوضع الحضاري الرّاهن. ولا تتحدّد قسمات الواقع إلاّ بالكشف عن هذه العلاقات التي تشكل في مجموعها بنية المجتمع. ويصير «مفهوم البنية حسب تعريف ليفي شتراوس لاينصبّ على الواقع الامبريقي بل يرتبط بالنماذج التي تقام على غرار ذلك الواقع» (١).

وحسب هذا الفهم فإن كشف العلاقات لا يشمل كل العلاقات بل ينصبّ على إبراز ما هو **أساسي** وإبعاد ما هو **ثانوي**. لأن الأساسي هو ما يمكن أن يؤسس **النموذج** في حين أن الثانوي لا يكشف إلاّ **العرضي** والطارىء وبذلك يخطىء في الكشف عن الأشياء الجوهرية في الواقع.

وللقبض على حركية هذه العلاقة التي تربط المتخيل بالواقع يجب وضع المنتوج المتخيل داخل نظام أوسع هو البناء الثقافي لمجتمع معيّن. حيث «أن عمل الثقافة الأساسي هو تنظيم العالم حول البشر بنائياً والثقافة تلد فعل البناء وحركته وبهذه الطريقة فإنها تخلق محيطاً اجتماعياً حول البشر». (٢)

ولا تتم معرفتنا للعالم إلاّ بفهمنا لمجموعة من البنى المعرفية التي تتحكم في آليات هذا الواقع وتفسّر قوانينه. وعلى الأدب أن يضطلع بهذا الدّور الذي هو الكشف عن العلاقات التي تتحكم في الواقع وتقريب البنى المعرفية من مصادرها المرجعية.

إذا أخذنا قضية **علاقة المتخيل بالواقع**، من وجهة نظر اللسانيات فإننا نقول إنها تمثل **علاقة الدّال بالمدلول**. ذلك أن الدّال هو المتخيل، أي النصّ الأدبي ويمثل الرمز اللغوي، وهذا منطقي لأن النص الأدبي يتكوّن من مجموعة من الرّموز اللغوية التي تنتظم في بنية فنية قصد تبليغ معرفة أو بهدف **التواصل**.

---

(١) ثائرة شعلان: البنيوية: الرّمز/ اللاشعور/ التاريخ - ص٢٨ - كراسات ثقافية القاهرة ١٩٨٥.

(٢) ي. لوتمان د. ب - أوسبنسكي: حول الآلية السيموطيقية - ص٢٩٧ - **ضمن المدخل**.

أمّا **المدلول** فهو الشيء الذي يحيل إليه هذا الرّمز، وهو في حديثنا هذا الواقع الذي يتكلم عنه/ أو من النّص الأدبي، وهو الحقيقة الموضوعية المادية التي يشير إليها الرمز اللّغوي.

أمّا العلاقة بينهما فإن «فردينان دي سوسير» يرى من جهة أنها علاقة **اعتباطية** كرّسها العرف الاجتماعي **والتواضع** بين متكلمّي اللغة الواحدة، حيث أن كلمة شجرة مثلاً تحيل إلى ذلك الشيء ذي الجذع والأغصان والأوراق واللّون المميّز، فهي حقيقة مادية لكن الرّموز التي تعبّر عنها، أي اسمها، يختلف من لغة إلى لغة. ومن جهة أخرى يرى «فردينان دي سوسير» أن العلاقة بين الدّال والمدلول تشبه العلاقة بين وجهي الورقة حيث يصعب - بل - يستحيل - الفصل بينهما.

ومن هنا يمكن أن نقول إن علاقة الدّال بالمدلول **علاقة وجودية**، إذ يستحيل وجود واحد دون الآخر. قد يعترض معترض ويقول إن الأدب السريالي والعبثي يستعمل الدّال دون المدلول. ولكن إذا تمعّن القارىء فيه انطلاقاً من الأساس الفلسفي الذي تقوم عليه السريالية والعبثية فإنه سيدرك حقيقتين على الأقل:

- أولهما أن كل دالّ مشحون مسبقاً بشحنة دلالية أوّلية، وأن كل كلمة هي ملغمة بمعنى من المعاني كما يرى ذلك «بارت».

- ثانيهما أن العلاقة في الأدب السريالي والعبثي بين الدّال والمدلول علاقة غير مباشرة ولامنطقية لكننا نستخرجها من السياق السوسيو- ثقافي والسياق الحضاري الذي أنتجت فيه هذه الدلالة. ومجموع هذه العناصر الثلاثة: الدّال - المدلول - العلاقة، هو ما أسماه «فردينان دي سوسير» **بالعلامة**.

وقد عمّمت هذه الأدوات المعرفية لتشمل كل أنواع الفنون في المرحلة الأولى ثم لتشمل كل العلوم الإنسانية والنشاطات البشرية بفعل اجتياح اللّسانيات لكل المجالات المعرفية واعتمادها على النماذج الرياضية وعلم المنطق وبذلك

اقتربت الدراسة الإنسانية من الموضوعية العلمية وابتعدّت عن التّعميم والأحكام الجزافية المعتمدة على البلاغة الفضفاضة.

وقد طبّق هذه المفاهيم عالم الجمال التشكيلي جان موكاروفسكي (١٨٩١-١٩٧٥) على الحدث الفنّي والجمالي بصفة عامة. وقد استعمل مصطلحات «سوسير» وفسّرها في مقالة قدّمها للمؤتمر الثامن للفلسفة الذي عقد ببراغ في أواخر شهر سبتمبر ١٩٣٤ تحت عنوان «الفنّ كحدث سيميولوجي». يقول ج. موكاروفسكي: «إن الدراسة الموضوعية لظاهرة الفن يجب أن تنظر إلى الفنّ على أنه علامة تشتمل على عناصر ثلاثة: العنصر الأوّل هو رمز محسوس خلقه الفنّان، والعنصر الثاني هو معنى (الموضوع الجمالي) مودع في الوعي الجمالي، أمّا العنصر الثالث فهو علاقة تربط العلامة والشيء المشار إليه: وهذه العلاقة تحيل إلى السياق الكلّي للظواهر الاجتماعية. ويحمل العنصر الثاني من العناصر التي ذكرناها - وهو المعنى - البنية الخاصة بالعمل الأدبي» (١).

من خلال التحديد النظري الذي أعطاه «ف. دي سوسير» ومن جاء بعده مطبقاً وشارحاً، يتبيّن أن العلاقة بين المتخيل والواقع، بين الأدبي والإيديولوجي، ليست علاقة مباشرة وإنما هي **علاقة نوعية** (عبد المنعم تليمة).

ومن هناك يمكن أن نقول **بمغايرة الحقيقة الموضوعية للحقيقة الفنية** وإن كانتا تلتقيان في التعبير عن الحقيقة البشرية وتجيب عن السؤال: ما موقع الإنسان في هذا العالم؟ وهذه القضية قد أشبعت نقاشاً منذ القرون الأولى للبشرية. ونجد في شرح ابن رشد لكتاب **العبارة** لأرسطو يقول: «والصدق والكذب إنما يلحق المعاني المعقولة والألفاظ الدّالة عليها متى ركب بعضها إلى بعض أو فصل بعضها عن بعض، أمّا متى أخذت مفردة فإنها لا تدل على صدق ولا كذب»(٢).

---

(١) ي موكاروفسكي: الفن بوصفه حقيقة سيموطيقية - ص٢٨٨. **ضمن المدخل**.

(٢) ابن رشد: تلخيص كتاب العبارة - ص٥٨ - ت محمود قاسم - الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨١.

وقد راج مصطلح «الصدق» و «الكذب» في النقد العربي القديم فمنهم من دافع عن القيم الفنية وقال بالكذب الفنّي، دون إغفال ربطه بالحقيقة الاجتماعية كالآمدي وقدامة بن جعفر، (المبالغة-الإيغال...) ومنهم من دافع عن الصدق واعتبره مقياساً للجودة مثل عبد القاهر الجرجاني منطلقاً من قناعات فلسفية ودينية.

ونجد الأب بيار دانيال هوييه P-D.Huet الذي ألف كتاب «رسالة في أصل الروايات» وذلك في أواخر القرن السّابع عشر يقول: «يمكن أن تكون الرّوايات كاذبة تماماً، اجمالاً وتفصيلاً»، وذهب إلى أبعد من ذلك عند وصفه للروايات بالكذب ورأى بأن أصل الروايات عند **العرب الذين هم جنس موهوب في الكذب!!!** أصلها الكذب والوهم[1].

إذا مررنا دون تعليق على الخلفية الإيديولوجية التي ينطلق منها هذا «الأب اليسوعي» وحقده على الجنس العربي، الذي يعتبر امتداداً للحقد الصليبي وتمهيداً للاستعمار الاستيطاني، فإننا نقول إن الحقيقة الرّوائية لا ترتبط بمفهومي الصدق والكذب كما يمكن أن نلاحظ ذلك في الحقيقة الاجتماعية، وأن الرّواية يمكن أن تكون كاذبة بأكملها أي أنها لا تتطابق مع واقع موجود.

وإذا نظرنا إلى قضية علاقة الدّال بالمدلول في العمل الأدبي، فإننا يمكن أن نقول إنها تمثل علاقة أخرى من نوع مختلف وهي **علاقة المتكلم بالخطاب** التي هي الوجه الثاني لعلاقة المتلقي بالخطاب، وهي علاقة مزدوجة:

- العلاقة الأولى التي تتبادر إلى الذّهن هي **العلاقة التنظيمية/ الإبداعية**، لأن المتكلم/ الكاتب هو الذي ينظّم الكلمات ويبدع الدلالات، وفي الثقافات الشفوية والبدائية نجد أن الخطاب جماعي، أو مجهول القائل.

---

(1) P.D.Huet: Traité sur l,origine des Romans P 170. Paris 1711.
T.Todorov: Poètigue. p 35- Seuil / point 1973.

ـ العلاقة الثانية هي علاقة إيديولوجية : يتمثل هذا الجانب في اختيار اللغة التي يتكلّم بها الكاتب، من مستويات وتركيب، وصوغها في بنية فنّية، إضافة إلى ذلك رؤيته للعالم وكيف يبلورها من خلال الخطاب. هذه العلاقة تكشف إنتماءاته الإيديولوجية واختياراته الاجتماعية والثقافية. ومن هنا يمكن اعتبار العمل الأدبي كفعل سياسي.

يمكن ملاحظة مستوى آخر من مستويات تبادل التأثير بين المتخيل والواقع. هذا التأثير المتبادل يتبدى خاصة في كون الواقع هو الذي يضبط آليات المتخيل ويشكّله. هذا الموقف يأخذ به الفلاسفة والنقّاد الواقعيون المتشدّدون ويسقطون من حسابهم أن المتخيّل تحكمه قوانينه الخاصة بالدّرجة الأولى ولايتقاطع مع آليات الواقع إلاّ في نقاط محدودة.

ولكن من جانب المتخيل نلاحظ أنّه يعيد تشكيل بنى الواقع، أي إعادة صياغته وتشكيله وبهذا، فإن المتخيّل يأخذ من الواقع مادة قبل أن يأخذ منه صورة وشكلاً. والمتخيّل من جهة أخرى يمثل جانباً من جوانب الواقع وأحد مكونّاته. فالمتخيّل برغم كونه مكونّاً من مكوّنات الواقع يؤثّر فيه ويحدث خلخلة في بنياته.

وانطلاقاً من هذه الملاحظة، أي ارتباط المتخيّل بالواقع فإن هيغل (١٧٧٠ـ١٨٣١) قسّم التاريخ البشري إلى ثلاث مراحل: ١ـ المرحلة اللاّهوتية (الاغريقية) حيث ساد الفكر الوثني والسّحري، وارتبطت الممارسة الفنية بالطقوس الوثنية. ٢ـ المرحلة الرّمزية (القرون الوسطى) وفي هذه المرحلة سيطرت الكنيسة على كل نشاطات الحياة وذلك من خلال الرموز الدّينية والثقافية. ٣ـ المرحلة الواقعية (الصناعية) وقد ساد فيها العقل الوضعي المنطقي.

وقد لاحظ هيغل ارتباط كلّ مرحلة من مراحل التاريخ البشري بنمط من أنماط الإنتاج الأدبي وهكذا يرى أن الإنتاج الغالب على المرحلة اللاّهوتية هو

الملحمة وذلك باعتبارها فلسفة وموقف من العالم وحيث يتحرك ضمن حدودها ذوات الهية ونصف الهية وتكرس كل أشكال الفكر الأسطوري الوثني.

أمّا المرحلة الثانية الرّمزية فقد ساد فيها الشعر باعتباره لغة رمزية تعتمد الرّمز (اللغوي) أساساً في التعبير عن الواقع وتجسيده من خلال الرّموز.

أمّا المرحلة الثالثة (الصّناعية) فقد ساد فيها نمط الإنتاج الفنّي الواقعي وذلك بتأثير من سيادة العقل الوضعي المنطقي، ولعلّ الجنس الأدبي السائد في هذه المرحلة هو الروّاية واعتبارها أحسن ممثل للواقع وللطبقات الدنيا للمجتمع. (1)

ورغم ما عرف عن هيغل من عقل جدلي، إلاّ أن ربط **أنماط الإنتاج الأدبي بالمراحل التاريخية التي مرّت بها البشرية** فيه كثير من التعسف، ذلك أن التاريخ الفنّي يختلف عن التاريخ الاجتماعي.

فالتاريخ الفنّي هو مجموع تلك **الانقطاعات والانكسارات** في الأشكال الفنية، وهو تلك الحركة و الانجازات بين **استعمال الشكل الفني وانحلاله** في أشكال أكثر تطوراً وأكثر تعقيداً. وهو أيضا تلك الرّؤى والمضامين التي تطرح من خلال هذه الأشكال وعلاقتها أو تنافرها مع الواقع.

أمّا التاريخ الاجتماعي فإنه مرتبط بتطوّر الواقع الموضوعي وحركته في الزّمن وهو محكوم بمسيرة الرّجال والأمم وهو مجموع الأحداث التي تؤثّر في توجه مجتمع من المجتمعات مادياً وروحياً. وسيادة نوع أدبي في مرحلة من مراحل تاريخ ثقافة من الثقافات لاينفي أبداً تواجد أجناس أدبية أخرى سابقة، أو ولادة أجناس أدبية جديدة.

---

(1) عبد المنعم تليمة: في نظرية الأدب - ص١٠٣ - دار الثقافة - القاهرة١٩٧٦.

وهنا أجد المكان مناسباً لمقاربة نظرية هيغل في التاريخ الفنّي، بنظرية هيلوبوليت تين (١٨٢٨-١٨٩٣) الذي يرى بأن الإنتاج الأدبي يتأثر بالجنس (أي هناك أجناس كتب على جباهها الإبداع وأخرى محرومة منه) وبالزّمان و بالمكان. والعنصران الأخيران الزّمان والمكان يبدوان أقرب إلى المنطق وتأثر الإنتاج الأدبي بالزّمان والمكان. ولكن ما يعاب على نظرية «تين» هو شنوفينيتها من جهة وارتباطها بالنّظرية التّطورية (داروين) من جهة ثانية وقالت بانقراض أجناس أدبية أو استمرارها وتطوّرها في أشكال أخرى وبذلك سقطت في الآلية وجانبت الحقيقة العلمية.

يذهب منظرو الأدب وعلم الجمال أصحاب المذهب الاجتماعي والتاريخي إلى ربط الأشكال الأدبية (الأجناس) **بحركية المجتمع والحقب التاريخية** ويعتبرون الشكل الأدبي شكلاً تاريخياً اجتماعياً. هذه الاعتبارات النظرية قد تصحّ في وقت استقرار الأشكال الأدبية واستقرار تقاليد الكتابة، فيصير كل شكل أدبي يشير إلى مرحلة تاريخية واجتماعية معينة.

ويمكن لمتتبع تاريخ الأدب أن يربط بين أشكال الأدب وأشكال التاريخ، أو على الأقل المراحل التاريخية، لأن لكل جنس أدبي ظروفه وملابساته التي ساعدت على ولادته وبلورته. ولكن إذا رجعنا مرة أخرى إلى تاريخ الأدب فإننا سنلاحظ **أن الجنس الأدبي يبقى في حالة استقرار** على وضع معين إلاّ إذا حدثت طفرة في الكتابة وأنتج نصّ «خارق» لكل أنماط **الكتابة السّائدة** و«متمرّد» على **الأساليب المكرّسة**، وبذلك يصير نموذجاً وجسراً تعبر منه الكتابة من جنس إلى جنس أدبي جديد. ويرى بعض النّقاد أن النصوص الأدبية التي حققت هذه النقلة قليلة جداً وتعتبر الآن من **عيون الأدب العالمي** لأنها استطاعت بشجاعة نادرة أن تكون ذلك الجسر الذي يربط بين الكتابة السّائدة والكتابة المبدعة (الإبداعية). وهكذا يصير شرط الإبداع

تجاوز المألوف والسائد بخلق فضاءات جديدة داخل الجنس الأدبي وتوسيع وتطوير لكل عناصره القابلة للتطوير والتوسيع . وبذلك يصبح تاريخ الأدب هو تلك السلسلة المترابطة الحلقات لتواصل الأجناس الأدبية وتكاملها وإلغائها لبعضها البعض واستمرار بعضها في البعض الآخر .

ويذهب عبد المنعم تليمة إلى عدّ الأدب (والأفكار) صورة لهذا الواقع ، حيث يقول : «وليست هذه الأفكار والصور موجودات موضوعية خارج ذواتنا ، لأن الموجود خارج ذواتنا موضوعياً هو مفردات العالم - الواقع وظواهره وأشياؤه وأحياؤه ، إنما تلك الأفكار والصور هي (صورة) هذا الواقع» وهكذا يسقط عبد المنعم تليمة في مرآة الأدب واعتبارها صورة من صور الواقع ، في حين أن العلاقة بين المتخيل والواقع هي علاقة تقاطع بين عالمين لهما دلالتهما المتفردّة ، وهو نفسه يرى أن معرفتنا بالواقع يجب أن تكون معرفة جمالية . يقول تليمة «إن الصلة الجمالية بالواقع تثمر معرفة جمالية بهذا الواقع» .

وهكذا نرى أن العلاقة بين المتخيل والواقع لم تحسم بعدُ إذْ أن الإدراك الجمالي للواقع يثمر معرفة جمالية بهذا الواقع . ومن هنا تصير علاقة المتخيل بالواقع علاقة جمالية ، وتصير وظيفة الفنّ (والأدب) هي الوصول إلى حالة من التناّغم والانسجام . «فالتشكيل سبيل الفنّان إلى إعادة (ترتيب الأوضاع) في عالمه النفسي ، وإلى إعادة (بناء العلاقات) في عالمه الواقعي ، للوصول إلى واقع نفسي وروحي واجتماعي أكثر كمالاً وتناغماً وانسجاماً» .

ويصبح من مهام علم الجمال والنّقد الدلالة على «الواقعي بقرائن تشكيلية»(١) .

---

(١) عبد المنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبي - ص ٩٩ - ١٢٨ - دار الثقافة القاهرة ١٩٧٨ .

ومن خلال وجهات النّظر التي يعرضها عبد المنعم تليمة يبدو أن الوظيفة الفنية هي وظيفة اجتماعية بالدّرجة الأولى، وهكذا تبدو العلاقة بين «الواقعي» و«الجمالي» علاقة مرآوية ولايصبح الفن إلاّ مرآة عاكسة لصور الواقع، في المرحلة الأولى. ثم في المرحلة الثانية تتحوّل هذه العلاقة إلى وظيفة، وتصير وظيفة تشكيلية (بناء العلاقات) للواقع الذي يعرض له الفنان.

ويرى أحمد المديني أن الواقع هو الذي يتحكّم في آليات الثقافة، وتصير معرفتنا بهذا الواقع هي معرفة لآليات الثقافة وكيفية تمفصلها ضمن تلافيف هذا الواقع، ويصبح شغلنا الشاغل هو البحث عن الحقيقة. يقول المديني: «هناك واقع اجتماعي-تاريخي تحكّم ودفع بظواهره واشتراطاته ليضبط أولويات الإنتاج الثقافي. وما يهمّنا فيه، أساساً، هوما يمكن أن يقودنا إلى الحقيقة الموضوعية، أو إلى موضوعية الموضوعي أي مايسميه بيير بورديو بالحسّ العملي»(١).

وهكذا تحيلنا البنية الثقافية إلى بنية الواقع، لأن الأولى مرتبطة باشتراطات وظروف الواقع، وهي في عملية الإنتاج تعيد، بشكل أو بآخر، إنتاج هذا الواقع، وتبرز أهم قسماته، لأن النص ينطلق من واقع اجتماعي-تاريخي محدّد. من هنا يصير الواقع موضوعاً وهدفاً في الوقت ذاته. «ففي آداب الأمم كلّها لا بدّ أن ينصبّ الإبداع على موضوع، تجربة الإنسان في الواقع، وبالواقع، تجليه ومرتعه. ثم ما هو أدب العرب القديم من صحاري الجاهلية إلى الضفاف الأندلسية سوى التياع العربي بمحيطه، وعقيدته، بقبيلته وخليفته وهمومه الخاصة، المنفعلة بالهمّ العام. إن التجربة الأدبية لا بدّ أن تكون حسب هذه الموضوعاتية Thématique موضوعية لها من الدّلالات والرموز والعلامات ما يجعلها ملتاعة بالواقع، ناضجة بسماه وشفافة»(٢).

(١) أحمد المديني: أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر-ص١٨-دار الطليعة بيروت ١٩٨٥.

(٢) نفسه ص٤٩.

من خلال هذه الفقرة يحاول أحمد المديني التدليل على ما يمكن اعتباره تحصيل حاصل بأن الأدب يتأثر بالمحيط وهو جزء من المحيط الذي أنتجه، ثم بعد التدليل وإعطاء الأمثلة «المقتضبة» عن علاقة الأدب العربي القديم (الجاهلي) و(الأندلسي)، يتخذ التحليل النظري نبرة «السّلطوية» باستعماله «لا بدّ أن تكون» واستعمال مثل هذه الصيغ يقود إلى إطلاق الأحكام القيمة - المعيارية. وهذه النغمة إذا سيطرت على النّقد فإنها تصبح ظاهرة خطيرة تلغي كل المجهودات النقدية وتحيل العمل النّقدي إلى قائمة الممنوعات والنّواهي إلى جانب قائمة أخرى من الأوامر والتّحبيذات.

أمّا فيصل درّاج [1] فإنه يذهب إلى أبعد من ذلك، مع اختلاف في زاوية النظر (الزّاوية الجمالية عند تليمة، والزّاوية الاجتماعية عند المديني) وهي الزّاوية الاقتصادية - التاريخية حيث يربط الرّواية بنمط الإنتاج ويرى أن العلاقات الاجتماعية تتضمنها العلاقات الرّوائية. ويأتي بمجموعة من الملاحظات النظرية والتاريخية التي تخصّ جنس الرّواية منها أن الرّواية هي الجنس الأدبي الذي ارتبطت ولادته بولادة البورجوازية الأوروبية وحسب هذا المنظور فإن ولادة الرّواية العربية قد ارتبطت بصعود البرجوازية العربية في حين أنّ الرّواية العربية قد كانت ولادتها - تاريخياً - باتّصال العرب بأوروبا.

وتأتي هذه الملاحظات لتؤكد أن الرّواية تمثل العلاقات البرجوازية من خلال الأبنية الرّوائية أو أن الروّاية ملحمة بورجوازية كما يرى ذلك لوكاتش. ولكن الملاحظة على الإنتاج الرّوائي، وهي الجنس الأدبي الغالب في وقتنا الحاضر أنه استطاع أن يعبّر عن كلّ الشرائح الاجتماعية وأن يتخذ من كل نقاط المجتمع نقاطاً استراتيجية لإجلاء دلالة معينة. ومن هنا نقول إن الإنتاج الاقتصادي والمادي ليس

(١) فيصل دراج: الرواية ونمط الإنتاج. مجلة الطريق عدد٣/ ٤ - السنة ٤٠ - بيروت ١٩٨١.

وحده هو الذي يحدّد هوية العمل الرّوائي، بل هناك العوامل الذاتية والجمالية التي تعمل بقسط وفير على تشكيل العمل الرّوائي، وإعطائه وظيفة محدّدة داخل النّسق الاجتماعي. وربط الرّواية بنمط الإنتاج بهذه الكيفية فيه كثير من التجنّي وإعلاء الاقتصادي على الأدبي.

بعد هذه المواقف الثلاثة التي ترجع المتخيّل إلى عنصر خارجي: الجمالي/ الاجتماعي (تليمة) الاجتماعي - التاريخي (المديني) والتاريخي - الاقتصادي (درّاج) فإن عبد الحميد يونس يأخذ موقفاً غير حاسم ومتردّد فهو يقول: «ونحن إذا كنا نعتقد أن المطابقة الكاملة للواقع الطبيعي لايقوم بها الفن الجميل بمعناه الصحيح، فإنّنا نعتقد كذلك أنه ما من أثر إلاّ واعتمد على هذا الواقع الطبيعي بعض الاعتماد»(1). فالعلاقة في هذه الحال بين المتخيل والواقع هي علاقة تطابق ولاتطابق في نفس الوقت، وهذا ترفضه أولّيات المنطق والعقل (الثالث المرفوع) وبعد ذلك يحسم عبد الحميد يونس القضية عندما يرى أن المتخيل يتغذّى من الواقع وهو مصدره الوحيد ويلغي الإبداع (الخلق كما يقول) مع الإبقاء على الصنّعة. يقول يونس «فالمتفنن مهما أغرب في الخيال فإنه يستمدّ عناصره ووحداته جميعاً من الواقع أو من الممكن، والغرابة فيه تقوم على النّظم والتأليف أكثر مما تقوم على الخلق من غير موجود»(2). وهكذا تصير العلاقة بين المتخيّل والواقع هي **علاقة احتواء** من جهة (يستمدّ عناصره ووحداته جميعاً من الواقع أو من الممكن) **وعلاقة تشكيل** (الغرابة فيه تقوم على النّظم والتأليف). ومن هنا تصبح وظيفة الأدب - وفق العلاقتين المذكورتين - وظيفة مرآوية - تصويرية.

وعند تعرّضه لعلاقة المتخيل بالواقع أبرز جان موكاروفسكي أثر الواقع في تشكيل النصّ الأدبي واعتباره جزءاً من الواقع. وقد أكدّ على واقعية النصّ الأدبي إلى حد المطابقة بينهما، وهو يعتبر **النّص كواقع** لأنه يشهد على تقاليد ومفاهيم عصره وقيمه. ولكن إبداعية النصّ تكمن في تحويلها لهذه التقاليد والمفاهيم عن طريقة **المحاكاة** إلى صور.

---

(1) عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي - ص ٤٣ دار المعرفة - ط٢ القاهرة ١٩٦٦.

(2) نفسه.

وهكذا نلاحظ أن مفهوم النص الأدبي عند موركارفسكي يتمفصل على مستويين ويبرز بوضوح العلاقة التي توجد بين المتخيل وبين الواقع :

المستوى الأول : هو اعتبار **النصّ الأدبي كحدث اجتماعي** لأنه أنتج داخل مجتمع معين ويعبّر عن علاقات اجتماعية محدّدة ومشروطة بظروف حضارية وتاريخية متميّزة .

المستوى الثاني : يرى فيه أن النص الأدبي رمز فنيٌّ مستقل عن الرموز التعبيرية الأخرى وهذا الرّمز لايمكن أن يقوم بوظيفته ما لم ينتظم داخل نسق ثقافي أوسع ولهذا يجب النظر إليه في تقاطعه مع الرموز الثقافية وفي خصوصيته التعبيرية .

أمّا بيار زيما - والذي يعتبر من أهمّ الوجوه الممثلة لمدرسة فرانكفورت التي أسسها ثيدور أدورنو - فإنه أحدث ترميمات على نظرية لوسيان غولدمان الذي رأى أنه اهتم بالعلاقات الاجتماعية وشكل المجتمع داخل النصّ الأدبي أكثر من اهتمامه بالنص الأدبي ورأى في فكر غولدمان عودة إلى الدّوغمائية النّقدية .

وإذا كان غولدمان ينطلق من العلاقات الاجتماعية المحدّدة لظرف تاريخي معيّن ليبحث التناظر الموجود بين علاقات المجتمع وبنيات النص فإن «بيار زيما» يسير في النّهج المعاكس حيث يؤمن بأن عمل الناقد هو الانتقال من **البنية النّصية إلى البنية الاجتماعية** وهذا الموقف له دلالة ، ذلك أنه يضع النصّ الأدبي في قلب اهتمام النّاقد ويجعل كل الاهتمام ينصبّ على البنية النصية بالدرجة الأولى ثم يبحث لها عن نظائرها في العلاقات الاجتماعية .

وتعتبر النظرية التي جاء بها بيار زيما متقدمة جداً بالمقارنة مع ما أنجزته مدرسة غولدمان التي ركّزت على البناءات الاجتماعية مغفلة خصوصية النصّ الإبداعي واختلافه عن بناء المجتمع الذي أنتجه . ويعتبر زيما أنّ بنية النصّ هي التي تفسّر القوانين التي تتحكم في المجتمع وتعكس رؤيتها للعالم .

في الطّرف المقابل للمواقف التي تعطي الأهمية للاجتماعي على المتخيل، أي أنها ترى أن العلاقة بينهما علاقة تناظر، أو علاقة انعكاس أو علاقة مرآوية، وبذلك تلغي إبداعية النصّ وتحيله من إنتاج ذهني متميّز إلى ظاهرة اجتماعية تخضع لقوانين المجتمع مثل كل الظاهرات الاجتماعية الأخرى التي لها طابع مادي أو نفعي آني.

نجد في الطّرف المقابل أصحاب المدرسة التي ترى أن العلاقة بين المتخيل والواقع غير موجودة وأنهما ينتميان إلي عالمين مختلفين. هذه النظرية مثلها مثل النّظرية السّابقة (اجتماعية الأدب) فإنها تقول بعزل الأدب عن تاريخيته لأن التركيز على تاريخية الأدب أو اجتماعيته هو إهدار لطاقته الإبداعية.

ومن أبرز ممثلي هذه المدرسة تزفيتان تودوروف الذي يعتبر الوريث الشرعي والابن البارّ للمدرسة الشكلانية الروّسية (١٩١٥-١٩٣٠). ولاعجب في ذلك فقد اهتمت الشكلانية بحدود النصّ المغلق دون ربطه بالسياقات التاريخية أو الاجتماعية أو الحضارية، وتركت تراثاً معتبراً في هذا المجال وأعيدت مناقشة نصوص الشكلانيين الروّس بعد أن ترجمت إلى معظم لغات العالم، وفي الفرنسية ترجمها تودورف سنة١٩٦٥ ونوقشت في إطار المنهج البنيوي والسيميائيات وأضيف إليها الكثير.

ونص تودورف (البويطيقا) المنشور ضمن كتاب **ما هي البنيوية؟** نشر سنة ١٩٦٧ أي تقريباً في نفس الفترة التي ترجم فيها نصوص الشكلانيين الروّس، إذا فلاعجب أن تبقى أصداء الشكلانية تتردد عبر نص كل «**البويطيقا**» وتظهر بشكل أحدّ في كتابه **أجرومية الديكاميرون**. وبالنسبة لتودوروف فإن العلاقة بين المتخيل

والواقع، كانت قديماً تجيب عن السؤال التالي: عن ماذا نكتب؟ والإجابة عن هذا السؤال طرحت مجموعة من الإشكالات منها مثلاً ما مدى صدق النص الأدبي لوصفه للعالم (مرجعه)؟.

ويرى تودوروف أيضاً أن طرح القضايا بهذه الكيفية هو طرح علاقة الواقع والمتخيل من وجهة نظر **الحقيقة** (بالمفهوم المنطقي) وهي أيضاً إخضاع النص الأدبي لامتحان الحقيقة، وبالتالي شرعية الحديث والحكم على النص بأنه صادق أو كاذب. وهذا من مهام المنطقيّ (عالم المنطق) الذي يهتمّ بالصدّق والكذب داخل المقولات الفلسفية، في حين أن النصّ الأدبي لايخضع لمقاييس الصدق أو الكذب بمفهومهما المنطقي، ولكنه يهتمّ بالصدق الفني إذ يمكن أن تكون الرّواية كاذبة تماماً كما يمكن أن تكون صادقة كل الصدق.

إن وضع القضية بهذا الشكل هو **تكريس للتعارض القائم بين العلم والأدب**[1] والذي مفاده أن الأدب كاذب وأن العلم صادق. في حين أن الطرح السليم لهذه الإشكالية يقتضي القول بأن العلم الصادق (ما لم تثبت نظرية جديدة عكس ذلك) في حين أن الأدب يمكن أن يكون صادقاً أو كاذباً في نفس الوقت.

ويطرح تودوروف علاقة المتخيّل بالواقع من وجهة نظر مزدوجة.

- الأولى تحتكم إلى قواعد الجنس الأدبي، أي لكي يستطيع النصّ الأدبي **الإيهام بالواقع** يجب أن يكون مطابقاً لقواعد الجنس الأدبي. بهذا المفهوم يصير المتخيل هو علاقة النص بالخطاب الأدبي.

---

(١) T. Todrov: Poétique PP. 35-36. seuil/Points.

ـ الثانية هي العلاقة التي يمكن أن توجد بين الخطاب وما يمكن أن يعتبره القارىء صادقاً (الرأي المشترك). فالنصّ الأدبي يقترب من الذّوق العام كلما اقترب من الواقع وهذا يعني أننا ننطلق من بنية خارجية ونحاول إسقاطها على النص(١).

وخلاصة ما يذهب إليه تودوروف أن الأدب يجب أن يقطع عن كل السياقات والظروف والملابسات وأن يدرس دراسة داخلية دون الاعتماد على أية مرجعية خارجية، واعتباره بنية مغلقة لايمكن تفسيرها إلاّ برؤية داخلية(٢).

أمّا جوليا كريستيفا فقد انطلقت في مقالاتها الأولى التي نشرت في مجلّة **تيل كيل** ثم جمعتها في كتاب نشر سنة ١٩٦٩ من نفس المنطلق الذي انطلق منه تودوروف، ولكنها عدلّت من موقفها في أطروحتها التي أشرفت عليها كل من رولان بارت ولوسيان غولدمان بعنوان **نصّ الرّواية**.

في المنطلق ترى جوليا كريستيفا أن الأدب بنية لغوية مغلقة، وهكذا ترى في العمل الأدبي «ميكانيزما» لغوية مفرغة من كل محتوى اجتماعي أو حضاري أو جمالي، أي **النص الأدبي جهاز لغوي** بالدرجة الأولى مغلق على ذاته (البنية الداخلية للنص) ومعزول عن أي سياق اجتماعي أو تاريخي.

من هذا المنطلق فهي تقول بأن الأدب قول (والقول في عرف المناطقة هو الجملة أو مجموعة الجمل التي يربطها رابط منطقي) يحيل إلى معنى. هذا يعني أن الذي يهمّ جوليا كريستيفا هو القول الأدبي ذو المعنى وليست دلالته الاجتماعية أو التاريخية. والمعنى في مفهوم كريستيفا ـ في هذا الموقف بالذّات ـ هو دلالة الأنساق اللّغوية **والدلالة عبر اللّغوية** Translinguistique في مقابل البنية النصّية المفتوحة ذات **الدلالة التناصية**. ويكون المعنى في نهاية الأمر هو تفاعل الرموز اللغوية داخل بنية نصّية مغلقة (٣).

---

(١) OP - CIT P 36.

(٢) OP - CIT P 16.

(٣) J. Kristeva: Sémistiké: Recherches Pour Une Sémanalyse. PP 52-81 Seuil / points 1978.

وهذا الموقف يجعل النصّ مجرد أنساق لغوية لا يمكن أن تفسّر خارج إطارها وبالتالي فهي تعامل النصّ في حدوده الأنطولوجية ولا تحاول بأية كيفية من الكيفيات القبض على المرجع الغائب من النصّ.

إذا كانت المدرسة الشكلانية قد ألغت كل علاقة يمكن أن توجد بين المتخيل والواقع وانتهجت التحليل الدّاخلي للنصوص الأدبية، فإن المدرسة الاجتماعية قد اتخذت موقفاً مضاداً وذلك بتفضيلها للاجتماعي على الأدبي، فإن يوري لوتمان(١٩٢٩) الذي يعتبر المؤسس الفعلي لمدرسة تارتو Tartu التي تبحث في أنظمة السيميوطيقا في الثقافة والأدب وسائر العلوم المعرفية الأخرى يرى غير ذلك [١]. وقد نشرت أعمال هذه المدرسة (تارتو) في كتاب تحت عنوان «أبحاث حول أنظمة العلاقات» (الترجمة الفرنسية/ بروكسل ١٩٧٦) ولكنها في الواقع قد بدأت تنشر أوراقها وأبحاثها منذ نشأتها سنة١٩٦٥.

وتعتبر مدرسة «تارتو» من أهمّ المدارس السيميائية بعد المدرسة الفرنسية وتضمّ أعضاء معروفين على المستوى العالمي (لوتمان، يوسبنسكي - ايفانوف - توبوروف. . .) وكلهم من ذوي الاختصاص المتعدّد الذي يجمع إلى جانب الإلمام بالعلوم الإنسانية الاهتمام بالعلوم الدّقيقة والرياضة والمنطق والبيولوجيا. وقد صاغ يوري لوتمان معظم النظريات المتّصلة بالثقافة انطلاقاً من مفهومين أساسيين: المفهوم الأولّ هو **مفهوم العلامة** وعلاقتها بالعلامات الأخرى ووظيفتها داخل الثقافة. المفهوم الثاني **مفهوم النظام** حيث يرى أن مجموع الأنظمة السيميوطيقية هو الذي يكون الثقافة وبذلك يربط النّظام الأدبي كنمط مخصّص من أنماط التواصل بالنظام الثقافي ككل [٢].

---

(١) Y. lotman" Un Modèle dynamique du système du sémiotique P. 81in travaux sur les systèmes de signes - Bruxelles 1976.

(٢) ي لوتمان و ب أوسبنسكي: حول الآلية السيموطيقية - ص ٢٩٦ - ضمن **المدخل**.

أمّا فيما يخصّ علاقة المتخيل بالواقع فإن يوري لوتمان يرى بأن الأدب يتمفصل في الواقع ويؤكد على العلاقة الحميمة التي تربط العالمين مع التركيز على خصوصية كل عالم. وهكذا فهو لا يرى الأدب منفصلاً عن الواقع وفي حالة طلاق حقيقية ولكنه يقول بتداخل بنى الواقع مع بنى الأدب وتشابكهما، أي أن العلاقات بين المتخيل والواقع لا يمكن تحديدها بوضوح نظراً للعلاقات الديناميـة والوظيفية التي تجمعهما.

فالثقافة هي نظام من العلامات التي يجب الربط الدّاخلي بين عناصرها (نظام من العلامات) ولايمكن تحديد علاقتها بالواقع إلاّ بوضعها في مقابل اللاثقافة باعتبارها مجموعة من الرّموز و الإشارات التي لا ينتظمها أيّ نسق ولكنها مهمة لأنها تمدّ الثقافة بمواد جديدة ومتطورة (١).

وقد أكدّ لوتمان على قضية أخرى يراها مهمة - في هذا المضمار بالذّات - وهي أن المتخيل يتشكل وفق بنية اللغة المكتوب فيها، أي أنه تنظيم لأدوات التوصيل وتنظيم للخبرة البشرية في الميدان المعرفي، وهذا يشير إلى العلاقة الحميمة بين الواقع والمتخيل وهنا يصير الأدب هو تشكيل وتنظيم للخبرة المعرفية التي يمر بها الواقع. وكلّما قويت العلاقة بينهما كانت الدّلالة أعمق وأشمل. (٢)

وبما أن المدخل الذي اتّخذه لوتمان لدراسة كل الظواهر الإنسانية والعلمية هو المدخل الثقافي، فإنه يرجع كل ممارسة أدبية أو اجتماعية إلى النموذج الثقافي المهيمن، وهكذا تصير الثقافة في مفهوم لوتمان ليست نظاماً من العلامات والمعارف والخبرات المتراكمة ولكنها أيضاً جهاز لخلق النّصوص الأدبية. وهذه الفكرة توضّح - بالقدر الكافي العلاقة التي تربط المتخيل بالواقع وهي علاقة بنيوية مركّبة.

---

(١) نفسه

(٢) Y. Lotman: Un modèle dynamique P 89 In Travaux.

ويذهب لوتمان إلى أبعد من هذا في تحديد العلاقة بين المتخيل والواقع عندما يربط دينامية الثقافة بدينامية المجتمع. يقول لوتمان: «دينامية الثقافة ترتبط بدينامية الحياة الاجتماعية للمجتمع البشري» (١) ومن هنا تصير كلّ خلخلة في البناء الاجتماعي ذات أثر على البناء الثقافي وكل عطب يصيب الأبنية الثقافية يعطّل حركية المجتمع. ويربط بصورة أوتوماتيكية قوانين الأدب بقوانين المجتمع.

هذا الاستنتاج يقودنا إلى الفكرة التي طرحها لوتمان فيما يخصّ التغيّر الثقافي الذي يرتبط بالتغيّر الاجتماعي (ولوتمان لا يحدّد أيهما يسبق الآخر لأنه يراهما وحدة متشابكة العناصر ومتداخلة البنى). فالقوانين التي تحكم التغيّر الثقافي تعود إلى سببين رئيسيين:

١ـ التراكم المعرفي وتنوّع الخبرات والتجارب يؤدّي إلى خلخلة في البناء الثقافي ويدفع إلى إعادة ترتيب عناصر الثقافة وفق سلّم قيمي جديد، فتحتّل عناصر مركز الصدارة وتنزاح أخرى إلى المواقع الخلفية.

٢ـ احتواء الثقافة على العلم أي أثر العلم كمعرفة متغيرة بفعل التجارب العلمية المتجدّدة يؤثر في التغيّر الثقافي ويصير العلم (في المجتمعات المتحضّرة) عنصراً ثقافياً ويلغي التعارض بين العلم والثقافة، وهو ما تعمل عليه منذ سنوات مدرسة «تارتو» عندما أدخلت ضمن فريق عملها مجموعة من علماء الرياضة والبيولوجيا الوراثية والفيزياء والمعلوماتية. وهذا لتدعيم الفكرة بأن الثقافة تخضع لأسس بنائية موحّدة.

وما عمل لوتمان على التأكيد عليه، فيما يخص العلاقة بين المتخيل والواقع، هو استعمال الإطار السيميائي كمنهج لبحث قضايا الثقافة ولكنه شدّد بصورة

---

(١) لوتمان وأوسبنسكي: م س ٣٠٨.

أساسية على إبراز القرائن السوسيو-تاريخية في النصّ الأدبي، واعتبار البناء الأدبي جزءً من البناء المجتمعي، أي اعتبار النصّ هو كل علامة لها وظيفة اجتماعية، أي أنه علامة قابلة للاستعمال والتّداول داخل ثقافة محدّدة.

بعد فحصنا لأهم علائق المتخيل بالواقع، السؤال المشروع الذي يَطرح ذاته هو: ما الذي يكرّس القيمة الأدبية؟.

الجواب عن هذا السؤال يبدو مزدوجاً: هناك من يقول بأن **المجتمع** هو الذي يكرّس القيمة الأدبية، وهناك من يقول بأن **القراءة** هي التي تكرّس القيمة الأدبية.

إذا أخذنا بالجواب الأول بأن المجتمع هو الذي يكرس القيمة الأدبية فمعنى ذلك أننا ننظر إلى المتخيل **نظرة خارجية**، أي أن هذه القيمة لا يمكن القبض عليها إلاّ من خلال نموذج ثقافي أو مجموعة من القيم الموزعة على سلّم القيم الثقافية. وهكذا يضفي كل مجتمع على نصوصه مجموعة من القيم التي يكرّسها ويحاول إعادة إنتاجها في كل نص-بوعي أو بغير وعي-سواء كانت هذه القيمة أخلاقية أو تاريخية أو إيديولوجية أو اجتماعية. وتعبّر هذه القيمة عن «**حساسية**» مشتركة في فترة حضارية محدّدة لثقافة معينة. وتمثل القيمة-في هذا الموقف-بالذات-ملمحاً يحدّد مسار الثقافة ومعلماً من معالم تاريخها. ونجدها متواترة في كل النصوص تقريباً. والقيمة ليست بالضرورة مضموناً ولا شكلاً، إنّما يمكن أن تكون لغة مخصوصة ومستوى من مستويات التعبير. بهذا المفهوم تصير **القيمة وظيفة** من وظائف النصّ الأدبي.

أمّا الذين يقولون بأن القراءة هي التي تكرّس القيمة الأدبية فإنهم ينظرون إليها **نظرة داخلية** أي تحليل النصّ **دون الإتكاء على مرجعية خارجية** ويصير مفهوم القيمة مرادفاً لمصطلح **الثوابت** في مقابل المتغيرات. وتمثل القيمة من وجهة النّظر

هذه مستوى القراءة الأكثر بروزاً والأكثر إثارة للانتباه وهو ما يسمّى بالمصطلح البنيوي La Pertinence.

وأوّل من انتبه إلى هذه القضية هو نيكولاي سيرغييفتش تروبتسكوي (١٨٩٠-١٩٣٨) وهو من أبرز مؤسسي حلقة براغ اللغوية إلى جنب رومان ياكبسون، وذلك في دروسه حول **مبادىء الفمونولوجيا** (١٩٣٩) التي نشرت بعد وفاته. وتابع تلامذته أعماله بعد ذلك مركّزين في تحليلهم للنصوص الشعبية والقصائد الشعرية على **القيمة المهيمنة** [١] وذلك من وجهة نظر الصوتيات والتعارضات التي يمكن أن توجد بين كلمة وأخرى مثل «تمر» و«جمر»، فاختلاف الحرف الأول في كل كلمة من الكلمتين يوسع الهوّة بين الدّلالتين، فالبون شاسع بين «التّمر» كثمرة حلوة المذاق ومثيرة للبهجة وبين «الجمر» الذي هو القبس الذي يتسبب في الحرق وإحداث الكوارث. وقد كانت لعلماء العربية وقفات في هذا المضمار، مبثوثة في بطون الكتب مثل القواميس المرتبة على طريقة الباب والفصل، أو في بابي الطّباق والجناس في البلاغة إلى غير ذلك من أبواب البحوث اللغوية.

والقراءة، مهما كانت نوعيتها، ليست **قراءة تيلسكوبية**، أي لاقطة لكل جزئيات النصّ الأدبي أو محاصرة لكل مستوياته ولكنها في الأغلب الأعمّ تركيز على مستوى من مستوياته أو قيمة من قيمه، متتبعة، في تسلسل النص، تطوّر هذه القيمة أو ضمورها. وتمثل القيمة في هذه الحالة **مركز الثقل** للنص [٢]. وهنا نلاحظ أن مركز الثقل في أي نصّ كان ليس له موقع محدد، بل يغيّر من مواقعه كلما غيّرنا نظرتنا إليه، وكل قراءة هي محاولة القبض على مركز الثقل، هذا الذي نعمّم هذه

---

(١) ر. جاكبسون: القيمة المهيمنة- ص٨١ ضمن نظرية المنهج التشكيلي. ت/ إبراهيم الخطيب- الطليعة- بيروت ١٩٨٢.

(٢) نفسه ص٨٤.

يبقى هارباً وزئبقياً عند كل قراءة. وهكذا تتطور القيم وتتغيّر كلما غيرنا الأداة النّقدية والمعرفية التي نتعامل من خلالها مع النصّ. ولاعجب إذا غيّرنا النموذج الثقافي كلية فإن القيمة هنا تأخذ أبعاداً جديدة و دلالات مغايرة فما هو قيمة في ثقافة لايكون بالضرورة قيمة في ثقافة مغايرة.

بقي لنا أن نشير إلى أن **القراءة والمجتمع** ليسا مفهومين منفصلين لأن القراءة تنطلق من مجتمع له أنساقه الفكرية وأنماطه التعبيرية المشتركة/ المتنوعة. وأن الفصل بينهما هو فصل منهجي إجرائي لا غير، فالذّاتي يحتوي الموضوعي مهما تنوّعت أساليب الإخفاء وتعدّدت ولايمكن إلغاؤه والتخاطب خارج أطره اللغوية والثقافية.

بعد كلامنا عن أشكال تكريس القيمة الأدبية يحق لنا الآن إعطاء تعريف لمفهوم القيمة. لقد استعمل هذا المفهوم كثيراً في الدراسات الشكلانية ويعتبر من أكثر المفاهيم النّقدية رواجاً واستعمالاً. يعرّف رومان ياكبسون القيمة المهيمنة بأنها «عنصراً بؤروياً Focal للأثر الأدبي: إنها تحكم، وتحدّد وتغيّر العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية» (١). حسب تعريف ياكبسون فإن مفهوم القيمة يمكن أن يستعمل في نفس السياق الذي يستعمل فيه مفهوم التلاحم Cohérence. أي أن القيمة هي ذلك الرباط الخفيّ-والذي لا يمكن القبض عليه بسهولة-الذي يربط أجزاء العمل الأدبي بعضها ببعض. من هذا المنظار يصير الشعر مجموعة من القيم أو «**نظام من القيم**» كما يقول. هذا الاستنتاج يحتّم علينا توضيح **العلاقات الهيراركية** بين القيم وتحديد مستوياتها الدّنيا ومستوياتها القصوى سواء بالنسبة لجنس أدبي معين أو لمجموع النتاج الثقافي في مرحلة تاريخية محدّدة، ويمكن أن

---

(١) نفسه ص٨١.

الملاحظة ونقول بوجود قيمة مهيمنة تخص "الفن" بصفة عامة وتجعله مفارقاً لما عداه من أنواع الخطاب الأخرى. في هذه الحالة يصير مصطلح القيمة المهيمنة مرادفاً لمصطلح **العدول** أو الانزياح L'Ecart، وتمثل القيمة مجموع القواعد المقنّنة التي تتحكم في صياغة الجنس الأدبي أو الإنتاج الأدبي بصفة عامة مع تغيير في ترتيب سلّم القيم. وهكذا يكتسب الأثر الأدبي شرعيته من تطابقه أو عدم تطابقه مع مواصفات القيمة المهيمنة. ويبقى علينا أن نجيب عن السؤال: ما الذي يكرس القيمة الأدبية؟ فنجيب: إن ما يكرسّها هو الممارسة الثقافية المبنية على خبرة متّصلة بالنصوص الأدبية سواء كانت فردية ذاتية أو اجتماعية حضارية، وكل قيمة أدبية هي في الأخير تقييم وتقويم لمجموع الإنتاج الأدبي والثقافي وتعمل على شكل مؤشرات تحدّد المستويات العليا والمستويات الدنيا للثقافة.

الكلام عن علائق المتخيل بالواقع لايخصّ "النص" الأدبي فقط ولكنه يعني تجاوز الأسئلة الجاهزة والمكرورة في السعي إلى فتح آفاق جديدة لاستيعاب الظّاهرات المتجدّدة، ولا يتمّ ذلك إلاّ إذا توفّرت لغة نقدية صارمة ومنهج علمي واع لمعالجة أبعاد الظاهرة الأدبية والإحاطة بكل ملابساتها.

فالكلام عن الواقعية ليس هو فقط إبراز علائق الواقع بالمتخيّل أو الحوار بينهما، لأن هذه القضية قد أشبعت نقاشاً بعد أن تسبّب الإنتاج الأدبي - جزئياً - في هزيمة حزيران وتفتيت المشروع القومي، والنقاشات التي دارت حول قصيدة نزار قباني «هوامش على دفتر النّكسة»، فهل النقد الأدبي يتقاسم المسؤولية أيضاً مع الإبداع العربي؟!.

الإجابة تكون حتماً بالإيجاب، لأن النقد هو الآخر كان غائباً - أو على الأقلّ لم يقدّم ما كان منتظراً منه - فانحرف عن مهامه وأخذ يتغنّى بانتصارات دونكشوتية

ومنسجمة مع الإيقاعات المتكررة للنغمة الوجودية والفرويدية. وهكذا غاب النقد الواقعي في نشوة اكتشاف الوجودية وتطبيقاتها الميكانيكية على الإبداع العربي.

فالواقعية حسب رأي نبيل سليمان لا تخصّ الإبداع الأدبي فقط ولكنها تعني «مخاطبة الحاجات الأدبية والنقدية»[1] على السواء. وهي بهذا المفهوم مطالبة بالكشف عن القيم الإنسانية والجمالية في «الواقع الفكري». هذا الهدف يتطلب النظرة الواعية والمتكاملة ويرفض كل تجزيئية في الفكر والإبداع بدعوى عدم انتمائها إلى هذا المشروع الثقافي أو ذلك أو انفصالها عن هذا التيار أو تدعيمها لذلك. وهكذا سقط الفكر النّقدي في الإنتقائية والتلفيق وسحبت إبداعات راقية إلى المواقع الخلفية فأعطى النقد بذلك صورة جزئية وبسيطة عن الإبداع العربي وفتّت الواقع دون وعي منه أو قصد.

هذا التقصير يعود ربّما إلى الفهم المشوه والميكانيكي للواقعية وتقوقع النّقد الواقعي داخل النصوص الموسومة بالواقعية، وبذلك ضيّق ـ هذا النقد ـ دائرة الواقعية وأحالها إلى المفهوم «الشهائدي» والآني والمحسوس، في حين أن الفهم الصحيح للواقعية هي أنها «إمكانية بقدر ما هي إنجاز»[2] على حدّ قول نبيل سليمان. ويصير المخرج الوحيد هو فتح جبهات جديدة داخل مفهوم الواقعية وتوسيع دائرته لتشمل الواقع الفكري بكل نتاجاته الإيجابية منها والسلبية.

فما هي وظيفة النقد الواقعي إذاً؟ وظيفته ـ بكل بساطة ـ هي «محاولة تشخيص (. . .) العلامات في النصّ الأدبي العربي (التي) لا زالت تحبو. ولاريب أن وقوف هذه المحاولة على قدميها سوف تجعل المصطلح أكثر دقة ومصداقية،

---

(١) نبيل سليمان: أسئلة الواقعية والالتزام ـ ص٥ ـ دار الحوار اللاذقية ٨٥.

(٢) نفسه ص٩.

سوف يغني اللغة النقدية، ويعمّق المنهج. أمّا ترجيع الخطاب النّقدي تعويلاً على المحفوظات والمماحكات ومن وراء ظهر النص الأدبي العربي، أمّا ذلك فلن يقود إلاّ إلى المزيد من تقوقع وتقعّر النقد، مما يسحب آثاره السلبية على الإنتاج الأدبي نفسه». (١). وهكذا يعترف نبيل سليمان بالمنهج البنيوي والسيميائي (تشخيص العلامات) ويقترحها كبدائل - أو جبهات جديدة للواقعية ولا يرى ضرراً في استفادة الممارسة الواقعية في الأدب والنّقد من معطيات التحليل النّفسي مثلاً أو من المعطيات البنيوية، دون أن تضطرب الأبصار، وتتوه البصيرة» (٢). وهكذا يتّضح أن مفهوم الواقعية ليس حكراً على مفهوم الانعكاس في الأدب أو الواقعية الاشتراكية أو النقدية في النّقد، بل يتعدّى ذلك إلى البنيوية باعتبارها بديلاً للواقعية التي تكرّس إعلاء المضمون على حوامله الفنّية والجمالية وعزله عن السياق الجمالي والشعري.

فالشكل هو الآخر يعتبر نتيجة لتطور تاريخي لأشكال التعبير الإنسانية من جهة، ونتيجة لتراكمات المعرفة البشرية والحاجات المجتمعية من جهة ثانية. وهكذا تتطور الأشكال بتطور المجتمعات لتحتضن المحتويات الاجتماعية والأذواق المستجدة. ولاعجب إذا صادفنا في بعض الآداب أن الأشكال متقدمة على المضامين وتؤثر فيها وتعطيها دلالات جديدة. وليس هذا بالحتمي ولا الضروري أن يكون الشكل والمحتوى - أو البنية و الدلالة - بقدر متساو في الدلالة إلاّ إذا خضع لهندسة تشكيلية وجعل المحتوى شيئاً جاهزاً للانضواء داخل أي شكل تعبيري. هذا لايقودنا إلى الدّخول في المماحكات التي تؤكد بطريقة طوطولوجية على جدلية المحتوى

---

(١) نفسه ص١٥.

(٢) نفسه ص٩.

والشكل ولكن لتأكيد تعبيرية كل واحد منهما بمعزل عن الآخر في الأساس وبحث دلالات ذلك جمالياً واجتماعياً، ثم بعد ذلك دلالة تفاعلهما وتأثير الواحد منهما في الآخر. فالشكل له دلالته والمضمون له دلالته ولكن لا يجب التوقّف عند هذه المرحلة بل يجب تجاوزها والنظر إليها على أنها شيء واحد أي دلالة ووظيفة في نفس الوقت.

فالشكل هو وظيفة لأنه يمكّننا من طريقة عرض المحتوى والأساليب الفنية المرصودة وذلك من لغة وتشكيل أدبي وبناء تعبيري وموقف من العالم. كما أنه في الوقت ذاته دلالة لأنه يشير إلى تقاليد أدبية معينة وإلى فترة تاريخية محددة وإلى نموذج ثقافي وحضاري مخصوصين. وهكذا فإن من يقف أمام تجديد الشكل الأدبي أو إعطائه الأهمية الكافية في التحليل والدراسة فإنه يعمل على كبح المضمون الأدبي وجعله أحادي الاتجاه وباهت الدّلالة ويخلق هوة بين مفهوم الأدب كتجديد لأساليب الاتصال ونقل التجربة والمعرفة الإنسانيتين والأدب كمحفوظات وقائمة من المحتويات والوصفات التي يجب الالتزام بها. فالأدب يرفض النمذجة، وخاصة إذا كانت رديئة أو دون مستوى تطلعات المجتمع وحاجاته الجمالية والتعبيرية.

اقتصاديات النص السردي

تاريخ الاشكالية:

هذه المحاولة تأخذ على عاتقها بحث الخصائص التكوينية لنمطين من الخطاب يتعايشان باستمرار في حياتنا الثقافية ويمثل الحدث أو الأحداث حجر الزاوية في بنائها ولكنهما يختلفان من حيث طريقة توصيل هذه الأحداث ووظيفة كل خطاب داخل البناء الثقافي لمجتمع معين.

والملاحظ أن لكل نمط طرائقه الخاصة في معالجة الحدث وتقديمه وبالتالي إعطائه وظائف ودلالات قد تفقد صلاحياتها خارج النموذج الثقافي الذي أفرزها أو خارج زمن ولادتها. ومن هنا يكون مصطلح الاقتصاديات كما وظفه لوي يلمسلافL.Hjelmslev باعتباره (المصطلح) تنظيم لعناصر مختلفة لمجموعة معينة، وهو أيضاً تنظيم لنظرية ومن شروط هذا التنظيم التماسك والوضوح[1] (تعريف أ. ج غريماس).

ويتشكل الخطاب الأول (السردي) في إطار جمالي غايته عرض حالة إنسانية أو مجموعة أحداث لها دورها الخطير في تغيير مسار حياة الفرد أو حياة الجماعة وبالتالي يعطي نوعاً من الدلالة لتدرج هذا الحدث أو ذاك عبر سلسلة من التحولات التي هي في الواقع تشكيلات لغوية قصد توليد دلالة معينة وإنتاج معرفة مجتمع

(١) A.J. Greimas et j.courtès: Sémiotique: dictionnaire raisonné p. 114 Hachette 1979.

أو ثقافة معينة، وهكذا يصير النسق السردي - بهذا المفهوم - سلسلة من التحولات والتركيز على تمفصل التحولات داخل مسار سردي محدد يساعد على الكشف عن ديناميكية البنية [1].

أمّا الخطاب الثاني (التاريخي) فإنه يشكل ويتأسس داخل نسق معرفي غايته إغناء الفكر البشري وتقديم تفسير أو تعريف بمؤسسة حضارية أو ثقافية معينة.

ويشترك هذا الخطاب مع السرد في استعمال اللغة كأداة التوصيل والتركيز على الأحداث بوصفها الهدف الأوّل والأخير في النظر التاريخي [2]. ولكن طريقة تقديم الأحداث أو توصيلها عن طريق قناة مشتركة التي هي اللغة يخضع أيضاً لخاصيات بنيوية وشكلية تتقاطع في نقاط عديدة مع الخطاب القصصي ومن هنا يمكن اعتبار السياق التاريخي Processus historique كسياق تواصلي Processus de communication وبالتالي يصبح التاريخ أيضاً شكلاً من أشكال التواصل.

وعلى هذا كانت الفكرة القائلة باشتراك الأخبار والقصص في خصائص بنيوية وتركيبية التي هي السرد هو في الواقع طريقة لعرض الأحداث الواقعية أو الخيالية وترتيبها (النظم) وفق طريقة بنائية تسهل لها التنقل داخل ثقافة معينة وممارسة نوع من التأثير لدى القارىء والمتقبل بصفة عامة [3].

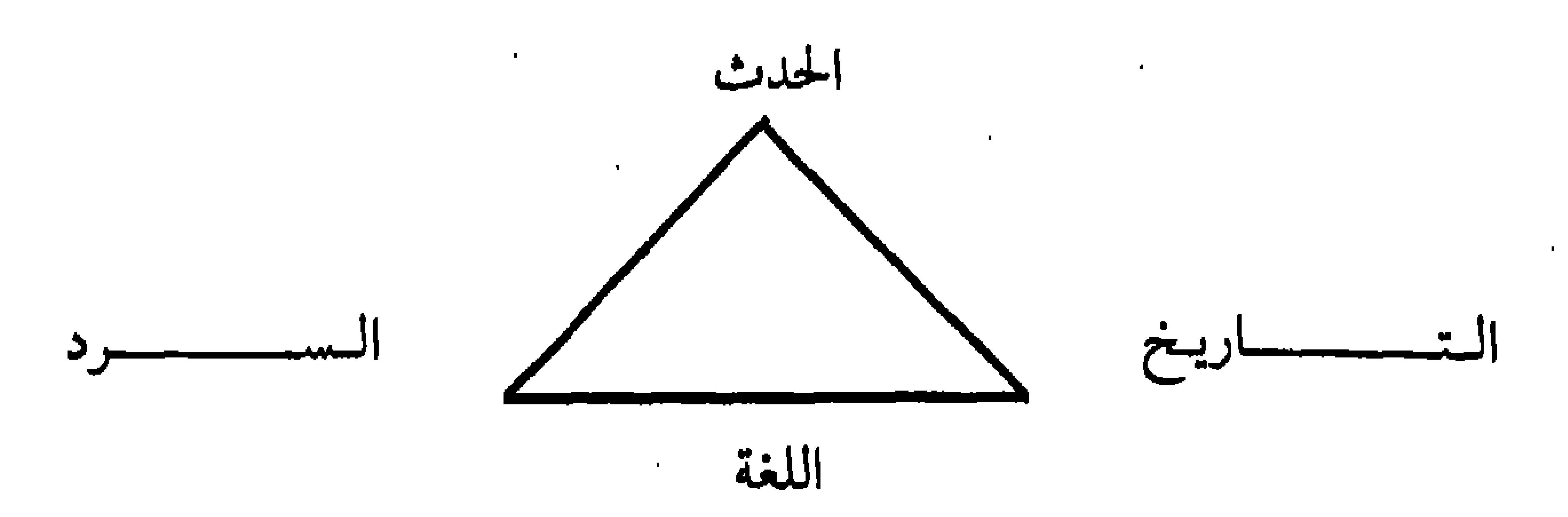
ويمكن تمثيل هذه القضية عن طريق مثلث ريتشاردز وأوغدن في نظرية المعنى في كتابهما «معنى المعنى» والذي عدله ستيفن أولمان S.Ulmann ولكن توزيع العناصر يختلف - هنا - باختلاف مكونات البحث وموضوع الدراسة.

---

(١) T. Todorov: Poétique de la prose p.118. seuil/ points 1978.

(٢) P.Ricoeur: "L`histoire comme recit" p 11. in la narrativité CNRS 1980.

(٣) Op-cit p 21.



وهكذا يحتل «الحدث» رأس الهرم باعتباره حجر الزاوية في هذين النوعين من الخطاب وتمثل القاعدة «اللغة» لأنها القاسم المشترك بين هذين الخطابين وعن طريقها تتقاطعان في نقاط عدة، ويمثل أحد الضلعين التاريخ والضلع الآخر السرد.

وهذه المحاولة تندرج في إطار بحث كليات الخطاب الأدبي وبحث القواعد الشكلية التي تتحكم فيه وبالتالي بحث القوانين العامة للثقافة الإنسانية. وهكذا يكون الطموح البعيد لهذه المحاولة - التي مازالت بعيدة عن التحقيق - من قبل شخص واحد، هو إعادة الوحدة للعلوم الإنسانية وبحث القوانين المشتركة بينها والتي تعطي خصوصية ثقافة معينة.

الشعر والتاريخ:

منذ القدم بحث أرسطو في كتابه «فن الشعر» العلاقة بين الشعر والتاريخ وانتهى بانتصاره للشعر باعتباره أكثر فلسفية من التاريخ وقد لاحظ أن ما يفرق بين هذين الخطابين أن الشعر يحكي ما يمكن أن يحدث: في حين أن التاريخ يحكي ما حدث حقيقة وانتهى، من هذه المقدمة استنتج أرسطو - وهو صاحب العقل الاستنتاجي والمنطق الصوري - أن الشعر يحكي العام في حين أن التاريخ يحكي الخاص (١). **أرسطو ١٤٥١ ب - فصل ٩**

(١) Aristote: poétique p.42. Les Belles - Lettres 1977. trad.J. Hardy.

وقد راجت هذه الفكرة عند مؤرخي القرون الوسطى الأوروبية فمال الكثير منهم إلى تقريب التاريخ من الشعر ومن الأدب بصفة عامة واتخذت الأشعار كسند للتاريخ وبالتالي حدث تداخل بين الخطابين إلى أن جاء القرن التاسع عشر وأحدث ثورة في العلوم الإنسانية ركزت خاصة على تحديث المناهج وإعطائها بعداً علمياً. وأثبتت أن التاريخ أيضاً يمكن أن يحكي ما يمكن أن يحدث في المستقبل منطلقين من مقولات المنطق الصّوري نفسه معتمدين على نوع من الخطاب السفسطائي وهو ما سماه المنطق العربي: «قياس الحاضر على الغائب» وبالتالي التنبؤ بالأحداث إذا توفرت مجموعة من السمات.

وملاحظة أرسطو يمكن أن تفيدنا كنقطة انطلاق يمكن عن طريقها تأسيس القوانين العامة التي تتحكم في الخطاب و في العلوم الإنسانية بصفة عامة باعتباره خطاباً متعلقاً بالإنسان سواء أكان ذاتاً أو فاعلة أو موضوع معاينة ودراسة.

والشعر الذي يقصده أرسطو أثناء حديثه عن العلاقة بين الشعر والتاريخ هو الشعر السردي، أي الذي يحكي أو يصور مجموعة من الأفعال، والأحداث عن طريق المحاكاة [1]. ولم تفت أرسطو الملاحظة أن العمل الشعري الناجح والمتكامل البناء هو الشعر الذي تتحقق فيه الوحدات الثلاث. والعمل (الحدث) البناء هو الذي يجب أن ينصب عليه اهتمام الشاعر ولا تتكامل وحدة العمل أو الحدث إلاّ بتطوير مجموع الأحداث في السرد باتجاه النهاية التي يرسمها الشاعر وهكذا تصير وحدة المحاكاة جزءاً أساسياً من وحدة الموضوع.

إن الأساس النظري الذي قامت عليه ملاحظة أرسطو لم يأت من مقارنة طبيعة كل من الخطاب الشعري والخطاب التاريخي لا لكونهما يشتركان في استعمال اللغة كأداة للتوصيل أو لكون الشعر يؤدى موزوناً والتاريخ نثراً، بل لأن التاريخ يمكن أيضاً أن يكتب شعراً باستعمال الأوزان الشعرية، ولكن في وظيفة كل نوع من الخطاب.

---

(١) Op - cit.

وهذه الوظيفة هي التي تحدد هوية كل خطاب وتعطيه خصائصه المتميزة. ووظيفة كل نوع من الخطاب يمكن تحديدها بالرجوع إلى الإطار الذي تأسس فيه هذا الخطاب. هل يندرج في نطاق نسق معرفي يعتمد تثبيت أحداث معينة في الذاكرة الحضارية أم يحاول توصيل فكرة مغينة من هذه الثقافة. هذا خط مشترك يمكن أن يتخذ لنفسه بحثاً مستقلاً ويطور باتجاه بحث التواصل في كل المنتوجات الثقافية باعتبارها أدوات دالة.

ولتحديد أي نوع من الخطاب يحسن الرجوع إلى أصوله الأولى ومن ثمة بحث أشكاله المتعددة عبر الزمان. في الفصل الرابع في كتاب «فن الشعر» لأرسطو[1] ١٤٤٨ب، يحيل أرسطو أصل الشعر إلى أصلين:

- الأصل الأول هو المحاكاة باعتبارها من الطبائع المتأصلة في الإنسان بصفة عامة والفنان بصفة خاصة.

- أما الأصل الثاني ويعتبر نتيجة منطقية للمقدمة الأولى (المحاكاة) هي اللّذة التي يتحصل عليها الفنان والمتلقي للشعر أثناء محاكاته أو تلقيه لهذه المحاكاة.

هذه هي أصول الشعر حسب النظرية الاغريقية. أما النقد العربي القديم فقد ركز هو الآخر على هذه القضية ولكن من زاوية مختلفة هي أن أصل الشعر هو الشعر ذاته وأن الملكة في قول الشاعر لا تتأتى إلاّ من حفظ الكثير من القصائد حتى يتدرب الشاعر على القريض ويكتسب البنى الموسيقية للعروض الخليلي. (قد اعتنى ابن خلدون كثيراً بهذه القضية باعتبارها عماد الشعر وزاد الشاعر . لكن الشاعر

---

(١) Op - cit p.33.

المطبوع ـ حسب رأيه ـ هو الذي قرأ الكثير من الأشعار ثم تناساها عند نظمه لقصائده وهذه الفكرة مبثوثة في كل كتب التراث النقدي والبلاغي .

والملاحظة التي يمكن الوقوف عندها في هذه الفكرة هي أن الشعر في المفهوم العربي يعود إلى أصل شفوي يعتمد الحفظ و الذاكرة .

أما الملاحظة الثانية فهي أن أصول الشعر هي الشعر ذاته وهي مصدره الأساسي . ويتم انتاجه بواسطة عمليات تحويلية تتمثل في توزيع الأوزان واستبدال المفردات وإعادة إنتاج التجربة الشعرية .

والآن نتساءل عن الوسط الذي تطورت فيه الأشكال السردية . هذا لايعني البحث في تاريخ هذه الأشكال عبر العصور وفي ثقافات مختلفة ولكن البحث في أصولها ومصادرها الأولى وذلك قصد تحديد الأسس الفلسفية التي قامت عليها هذه الأشكال .

منذ البدء نلاحظ أن أصل الإخبار كتابي ، وذلك منذ أول مؤرخ وهو هيرودوت . وظاهرة التدوين ظاهرة بارزة خاصة في الثقافة الاغريقية ، أما في الثقافة العربية الإسلامية فإن الإخبار من أصل شفوي ، ولم يحصل تدوينها إلاّ في عصر التدوين العربي ، للغة وكل المعارف والتجارب . . وقد تناقل العرب الغزوات والمشاحنات بين القبائل العربية والأمم المجاورة لها في شكل قصص يمتزج فيها السرد بالتاريخ والواقعي بالخيالي والخرافة بالأسطورة .

وقد جمعت هذه الأخبار في مجموعات سميت «أيام العرب» وقد تناولت أحداثاً تاريخية وسجلت تطورات الحياة العربية وعكست علاقات القبائل فيما بينها كما وجدت بعض أشكال السرد حول الحياة الدينية الوثنية منها والمسيحية جمعها ابن الكلبي تحت عنوان «الأصنام» .

وبديع الزمان الهمذاني وأصل الكلمة (مقامة) يغني عن كل تعليق لأن المقامة هي الجلسة والتخاطب.

بعد هذه الحفريات في مصادر الشعر والسرد بصفة عامة (الأخبار ـ القصص) وما يمثله من قيم في البحث عن الأسس النظرية الفلسفية لهذه الإشكالية سنحاول البحث في الخصائص المشتركة بين السرد والتاريخ.

وسننطلق من قناعة فكرية أن التاريخ شكل من أشكال السرد ونحاول التدليل على ذلك عن طريق وصف مكونات الخطاب التاريخي ومكونات الخطاب السردي بصفة عامة دون الدخول في تفصيل أوصاف أشكال السرد، بل الانطلاق من قناعة أن السرد هو عملية ترتيبية لمجموعة من الأحداث ينتظمها إطار معين وتخضع لخاصيات شكلية تميزها عن أنواع الخطاب الأخرى كالشعر والنقد والمسرح وأنواع خطاب العلوم التجريبية والعلوم البحتة. وقد لاحظ غريماس A.J Greimas[1] أن السرد يكون مبنياً بصورة مسبقة حتى قبل تشكيله وهذا ما يسمى بالإطار الشكلي لجنس السرد. وهو ما يعطي الشرعية لشكل سردي معين في ثقافة مخصوصة وفترة زمنية محددة.

مبدأ التوصيل في التاريخ والقص:

كل من السرد والتاريخ شكل من أشكال التواصل بين أفراد المجتمع غايته الأولى والأخيرة هي تبليغ رسالة معينة ذات محتوى محدّد وإذا اتفقنا على أن كل

---

(1) Greimas et courtès: Sémiotique: dictionnaire p. 248.

وسائل الاتصال تعتمد على مجموعة من الرموز والأشكال لتوصيل أو تبرير رسالتها فإن كلاً من التاريخ وأشكال السرد تعتمد أساساً وبالدرجة الأولى على اللغة وما تملكه من طاقات تعبيرية .

وإذا كانت وظيفة اللغة في القص هي اللغة بحد ذاتها أي التركيز على اللغة بصفتها مولدة لعالم «شعري» ثم بعد ذلك التعبير أو عكس حالة معينة ، فإن اللغة في التاريخ تختلف من حيث الوظيفة عن لغة القص والتركيز على الحدث الذي هو سلسلة من الوحدات التي تكون شبكة من العلاقات ذات دلالة محددة .

وإذا تكلمنا عن لغة القص ولغة التاريخ فلايعني هذا أن هناك قاموساً أو مجموعة من المفردات والصيغ تصلح لهذا الجنس التعبيري دون ذاك من مفردات اللغة ، ولكن هذا يختلف حسب استعمال اللغة بصيغة معينة أي الوظائف التي يعطيها الكاتب لهذه اللغة . ثم في الدرجة الثانية إبراز الخصائص التنظيمية لكل خطاب أو مجموعة من الخطابات ، هذا يعني أن التركيب والنسق له أيضاً دلالة لا يمكن تجاهلها والتي لها دورها في إبراز المحتوى والإحاطة به وقد رأى أصحاب مدرسة تارتو أن اللغة توحّد الاجتماعي والتاريخي-Ecole de Tartui. Le So cius وتنظم الرسالة وهكذا يكون للغة وظيفة مزدوجة هي التوصيل والتنظيم [١] .

ونلاحظ أن القص والتاريخ كإنتاج لغوي متميز يخضع هو الآخر لكل عناصر التواصل التي حددها رومان ياكبسون [٢] لدى تحديده لأطراف الكلام والوسط الذي يتم فيه كل نمط من أنماط الكلام ثم وظائف اللغة .

وقد ركز تراثنا النقدي العربي على قضية الوسط وذلك بتحديده لخصائص

(١) Ecole de tartue: Travaux sur Les systèmes de signes p.141. complexe - Bruxelles 1976.

(٢) R. Jakobson: Essais de linduistique générale p.214. Minuit 1963.

والمكانة الاجتماعية للمخاطَب (بفتح الطاء) وهذا ما عبرت عنه البلاغة العربية بمقولة «لكل مقام مقال» وتدرس هذه الوظيفة ضمن علم اجتماع اللغة.

وقد اهتمت البلاغة العربية أيضاً بدور البيئة في تشكيل لغة الشاعر وبالتالي وظائفها وملاءمتها لمقولة «لكل مقام مقال» ولنعيد إلى الأذهان ـ على سبيل التفكير ـ حادثة الشاعر البدوي الذي توجه إلى الأمير بقوله: « أنت كالكلب في حفاظك للود وكالتيس في قراع الخطوب» وبعد تأقلمه مع البيئة اللغوية في الرصافة عاد ينشد: «عيون المها،،،».

ما يشد انتباهنا في هذا المقام هو محاولة إعادة ترتيب عناصر التخطيط الأولي الذي وضعه ياكبسون للتواصل، وككل عملية تواصل فإن السرد ـ والتاريخ بوصفه شكلاً من أشكال السرد ـ فإنه يتمثل في مرسل للسرد ومتقبل لهذا السرد ومن هنا يتحقق الاتصال بين الطرفين ويتحول السرد كوسيط ـ أو سياق ـ مكون من مجموعة من الرموز اللغوية إلى نوع من العقد بين الباث والمتقبل ويرى أصحاب مدرسة تارتو E.de Tartu أن السياق التاريخي بوصفه سياقاً تواصلياً من خلال جريان الحدث لايكفّ عن ترتيب ردود الفعل والإجابات التي تنشأ عند متقبل اجتماعي (Socius) (ص ١٤١).

ولتوضيح هذه الفكرة نقول إن هذا الوسيط الذي هو في الواقع شكل السرد ووجوده يجب أن ينطوي على رموز، مشتركة بين الباث والمتقبل وتُحيل إلى عالم من الدلالة، كما أنها تعبر عن بنية عقلية واجتماعية وتركيبية ثقافية مشتركة بين طرفي الخطاب (الباث/ المتقبل). وهكذا نرى أن التواصل يتم على أكمل وجه بين الطرفين سواء عن طريق الكتابة (مجموعة من الرموز البلاستيكية) أو مشافهة (رموز صوتية) ويتحقق الغرض المرجو منه.

اللغة بين السرد والخبر:

للتمييز بين السرد والتاريخ باعتبارهما شكلين متميزين من أشكال السرد يشتركان في اللغة وفي الوظيفة السردية ونقول إنهما يختلفان من حيث استعمال

هذه اللغة. فاللغة ليست رموزاً فارغة بل إنها مشحونة بسياقات ثقافية وحضارية معينة واستعمالها الحالي مرهون بالسياقات السابقة إذ لايمكن أن تتطور لغة أو تفهم على حقيقتها إلاّ في سياقات حضارية وثقافية محددة.

لأجل هذا السبب يحاول كل نمط خطابي أن يخلق للغة سياقات تقترب من مفهومه للحياة ومقاربته لها، وهذه السياقات هي مجموعة من الأنساق والبناءات التي تميز جنساً أدبياً عن جنس أدبي آخر حتى وإن استعملا لغة مشتركة وألفاظاً مخصوصة [1]. وهكذا نلاحظ أن اللغة المشتركة تؤدي وظائف مختلفة وتأتي هذه الوظائف من الخصائص التنظيمية لكل خطاب ـ وشكله الأدبي.

١ـ وظائف اللغة:

حدد رومان ياكبسون [2] في تخطيطه الأولي لعملية التواصل مجموعة من الوظائف التي تقوم بها اللغة وحدد المقولات المنطقية والنحوية التي يمكن من خلالها مقاربة الخطاب والتي ذكرها: الوظيفة التعبيرية، الوظيفة الشعرية، الوظيفة المرجعية... الخ:

مرجعية

تأثيرية............... شعرية............... تعبيرية

وجدانية

ميتا – لغوية

سنحاول من خلال هذه الوظائف التعرف على الخصائص الشكلية لكل نمط من الخطاب وبالتالي تكوين دراسة نوعية (أو تبولوجيا) للخطاب الأدبي، ودون محاولة لمد نوع من التناظر في العلاقات (أو الاكسيوماتيك) بين وظائف اللغة أو

---

(١) Paul Ricoeur: "Le récit de fiction" p. 29 in la narrativé.

(٢) R. Jakobson: Op - cit.

الإغراق في الشكلية نلاحظ أن الوظائف الست التي حددها ياكبسون R. Jakobson للغة أثناء عملية التواصل تتوزع بالتساوي بين النمطين من السرد: القص والتاريخ، وهذه الملاحظة قد تفتح مجالات أخرى للتفكير في هذا التناظر قد يكشف عن بعض الخصائص المتواترة التي تتكرر في كل أنواع الخطاب الأدبي وربما في كل أشكال التواصل.

انطلاقاً من مقدمات نظرية عامة يمكن أن نلاحظ أن التاريخ هو مبرر أحداث الماضي وأن القص نوع من السرد لكنه لايتقيد بزمان، كما أن الحقيقة المثبتة لاتأخذ قيمتها إلاّ داخل القصة، أما في الخطاب التاريخي تستمد (مبني للمجهول) من وقائع بعيدة عن القارئ المتقبل وخارج الواقع اللغوي.

انطلاقاً من هذه المقدمات النظرية يمكن أن نلاحظ أن الوظيفة الأولى للغة داخل الخطاب التاريخي هي وظيفة مرجعية Référentielle أي أنها تحيل إلى مجموعة من الحقائق المؤكدة تاريخياً، والتي حدثت بالفعل في زمن يسبق - على الأقل نظرياً - زمن سردها. وهكذا تشكل هذه الحقائق الإطار المرجعي الذي يحتكم إليه الخطاب التاريخي، وعند إسقاط هذا الإطار المرجعي يفقد الخطاب التاريخي كل صلاحياته.

أما الوظيفة الثانية للغة في الخطاب التاريخي فهي الوظيفة الميتا - لغوية Métalinguistique (أي لغة شارحة) والميتا - لغة في الاصطلاح هي اللغة التي يكون موضوع دراستها لغة ثانية كالنقد مثلاً فهو «كلام عن الكلام» كما يقول أبو حيان التوحيدي من هذه الزاوية يعتبر الخطاب التاريخي خطاباً حول أحداث وخطابات أخرى سياسية كانت إما اجتماعية كما يمكن أن تكون هذه الوظيفة شكلاً من أشكال إنتاج التاريخ من خلال الدلائل المادية، «نصوص تاريخية وغير تاريخية (كالعلوم المساعدة للتاريخ) وهي أيضاً نقد أو عرض أو حديث عن وثائق تساعد على بلورة فهم بعض الأحداث التاريخية، النقوش هي الأخرى نصوص

تاريخية . . . إلخ وهكذا تكون لغة التاريخ نقدية أو نقلية أو لغة شارحة للغات سابقة عليها كما أوضحنا ذلك ومن ثم عد النظام الاجتماعي والاقتصادي والعلاقات البشرية ذات الدلالة ـ يجب تحليلها بواسطة لغة معينة .

والوظيفة الثالثة للغة «في حقل التاريخ هي الوظيفةالتعبيرية Conative أي الوظيفة التي تقف في القطب المقابل للوظيفة التأثيرية في مخطط ياكبسون وهذه الوظيفة تخص بالدرجة الأولى الذات التي تستقبل الخطاب التاريخي وهذه الوظيفة تشبه إلى حد ما الوظيفة المرجعية ولكنها أضيق منها من حيث الطبيعة فهي تعيد كلام الآخر» ومن هنا يبرز بوضوح صوت الآخر باعتباره ملمحاً بارزاً من ملامح الخطاب التاريخي الذي هو أبعد ما يكون عن الحديث عن الأنا لأن الخطاب التاريخي هو أصوات الماضي بشهادات ونصوص ولغة يعيد تشكيلها المؤرخ . وهكذا يكون التأثير عكسياً فعوض أن يؤثر الأنا في الأنت كما هو الشأن بالنسبة للخطاب الأدبي نلاحظ أن هو ـ الغائب الذي يؤثر في الأنا ـ ويجعله يتكلم عنه وموضوعاً لخطابه .

أما فيما يخص الخطاب القصص فإننا نرى أن الوظائف الثلاث الباقية هي الغالبة على لغة القص وهذه الوظائف هي : الوظيفة الوجدانية والوظيفة التأثيرية والوظيفة الشعرية .

فالوظيفة الوجدانية Pathétique يعني بها المشاركة الوجدانية بين المرسل والمستقبل وهذا يتأكد من خلال إمعاننا النظر في الهدف الذي يرمي إليه السرد القصصي ألا وهو طموح المرسل في جعل القارىء يشاركه وجدانياً خلال لحظات معينة بشأن موضوع معين سواء بالقبول أو الرفض لموقف مخصوص وظرف محدد .

والوظيفة الوجدانية لا تتحقق إلاّ إذا حظي النص القصصي بعناية خاصة أي إذا أخذ نصيبه من الصنعة والاتقان من تخير اللفظ والشكل المناسبين لكل موضوع وهو ما يسمى بالوظيفة الشعرية Poétique حيث يكون الاهتمام مركزاً على النص القصصي نفسه، ويكون الاهتمام بالتشكيل والتنظيم له هدف معين هو إثارة المتقبل وفي الوظيفة الشعرية يركز المرسل على جماليات اللغة واستغلال طاقاتها الشعرية التي لايمكن امتصاصها إلاّ عن طريق النظم والتشكيل.

أما الوظيفة الثالثة للغة داخل النسق السردي القصصي فهي الوظيفة التأثيرية Emotive ويعني بذلك القاص ـ يحاول التأثير على متقبل النص القصصي، وهي وظيقة هامة ولكنها تستمدّ قوتها خاصة من الوظيفة الشعرية التي تعني العناية كلها بالنص القصصي و إتقانه حتى يؤدي وظيفته المنوطة به، وكل نص تفشل اللغة فيه في أداء هذه الوظيفة يفشل في عملية التوصيل ويتحوّل إلى خطاب من جانب واحد منطلق من الأنا ويخاطب الأنا في نفس الوقت.

وبحث خصائص وظائف اللغة بالنسبة للأشكال السردية القصصية منها والتاريخية على حد سواء يقودنا إلى بحث المكونات الأساسية لهذه اللغة والتي تستطيع بواسطتها أن تضطلع بوظيفة معينة ومتعددة. وقد لاحظ ياكبسون أن كل وظيفة من وظائف اللغة ترتبط بضمير من الضمائر وذلك حسب الصيغة الغالبة فالوظيفة التأثيرية تظهر جلية في الشعر الملحمي وتستعمل ضمير الغائب (هو) والوظيفةالتعبيرية المركزة على المتقبل ضمير المخاطب (أنت) والوظيفة الوجدانية اشتراك المرسل والمتقبل أي المتكلم والمخاطب (أنا-أنت) أو تراوحهما (نحن) وقد درس هذه الظاهرة أيضاً ت. س. اليوت في مقاله المشهور «أصوات الشعر الثلاثة»(١).

---

(١) P.Ducrot et T. Todorov: Dictionnaire encyclopédique p.198. Seuil/ points 1979.

و يمكن أن تختصر وظائف اللغة في علاقات ثلاثة نحاول أن نجمع أطراف التواصل الثلاث التي هي المرسل والمتقبل والرسالة أو الموضوع وهكذا نحصل على العلاقات التالية :

الراوي ← القارىء (أنت)

الراوي ← الراوي (أنا)

الراوي ← الموضوع أو البطل (هو).

وهذه العلاقات الثلاث تلخص الوظائف الست التي استخرجها ياكبسون من خلال استعمال اللغة بالنسبة لكل نمط من أنماط الخطاب .

ب- الجملة السردية والجملة التاريخية :

إذا كانت وظائف اللغة تختلف من نمط خطابي إلى نمط آخر فإن هذا يعني حتماً أن التركيب يختلف ويتباين وهذا نظراً لتباين الوظائف . يقول عبد القاهر الجرجاني : «والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب . . . » (ص٢)، هذا التفكير يتطلب منا التفريق بين نوعين من الجملة : الجملة الخبرية والجملة الإنشائية ، وقد أعطت البلاغة العربية تعريفات دقيقة لكل نوع من هذه الجمل محددة بذلك سياقاته وتركيبه ووظائفه ومكوناته .

فكانت الجملة الإنشائية . «هي كل كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته لأنه ليس لمدلول لفظه قبل النطق به واقع خارجي يطابقه أو لا يطابقه» في حين كانت «الجملة الخبرية هي الكلام المحتمل الصدق والكذب» انطلاقاً من هذين التعريفين يمكن أن نحدد أسلوب كل نمط خطابي .

ويمكن أن نقول أن كل جملة - يجب أن تقرأ في سياقها الحضاري والثقافي، وعلى هذا يجب أن تقرأ الجملة السردية ضمن المتتالية الثقافية مع الاحتكام إلى القوانين الداخلية التي تحكم النموذج القصصي، في هذا المضمار يقول غريماس[1]:

«النموذج الشكلي قابل لاحتواء المضامين الأكثر تعدداً وهو بالتالي متتالية من الجمل السردية المبنية وفق قاعدة مقننة» (ص١٧٣) في حين أن الجملة الخبرية والتاريخية يجب أن تقرأ في سياق السلسلة التاريخية باعتبارها مجموعة من الأحداث المؤكدة والراسخة.

ويتضح لنا من خلال هذه الملاحظات أن كلا من القص والتاريخ عبارة عن أنساق لغوية مختلفة تحيل كل واحدة إلى عالم معين ومخصوص وهذا ما يفرق بينهما على مستوى الدلالة العميقة للخطاب السردي.

فإن أردنا أن نمد خطوطاً مشتركة بين الجملة السردية والجملة التاريخية نلاحظ أن كليهما يعتمد في تبليغ رسالته على ما تنتجه اللغة من قدرات على التشكيل وما يوفره النص والقواعد النظمية من إمكانات التعبير، في هذا المستوى لا يمكن أن نفرق بين السرد والتاريخ لاشتراك اللغة في الخصائص الشكلية، هذا المستوى يسمى عند تشومسكي N.Chomsky بالاقتدار Compétence أو ما يسمى بالمستوى السطحي للجملة.

في هذا المستوى نلاحظ أن التاريخ يتشكل من ترتيب أحداث الماضي في سياق منظم قوامه السبب والنتيجة «كما نلاحظ الاهتمام والتشكيل القصصي في السرد الخيالي ومن هنا يتأسس القص كخطاب سردي ذي خصائص تخييلية[2].

---

(١) A. J. Greimas: Du sens p. 174. Seuil 1970.

(٢) P.Ricoeur: Récit fictif - récit historique p. 252. in la narrativé.

كما نعثر على تعريف آخر للقصة بأنها مجموعة من الأحداث المتتابعة التي لايقوم بها شخص أو مجموعة من الأشخاص خياليين» كانوا أم واقعيين وأن معنى السرد لايحصل إلاّ بانتهاء القصة هذا طبعاً ما تقول به النظرية القديمة.

ولكننا نرى أن هذا الإطار الشكلي قد فقد كل امتيازاته في أشكال السرد الحديثة في حين حافظ التاريخ في الأغلب الأعم على هذه الخاصية، أي تتالي الأحداث ويمكن أن نستنتج أن تاريخ السرد هو تاريخ الأشكال السردية، ويرى أدولفو باسكيز A.S.Vasquez[1] أنه «بناء على ذلك تستدعي إمكانية تطبيق البنيوية على التاريخ تحليلاً بنيوياً على الوقائع والأحداث التاريخية من حيث هي تجليات عيانية لنسق اجتماعي من العناصر والعلاقات والصلات» (٤٤).

ويبقى أن ما يميز الجملة القصصية عن الجملة التاريخية هو المستوى العميق (أي الدلالة) للخطاب السردي، في هذا المستوى تتجلى الدلالات العميقة ويخص الفصل بين هذين النمطين من الخطاب هذا المستوى يمثل دور المرسل في تشكيل المعنى وشحنه بدلالات معينة وهذا النشاط هو ما يسميه تشومسكي الأداء Performance وهو فعل إنتاج الخطابات ويمثل أيضاً إنزياحاً أو عدولاً (كما في المصطلح النحوي والبلاغي) بالنسبة للقواعد المقننة التي تتحكم في كل جنس أدبي. ولكن هذا لاينفي تداخل الخيالي الواقعي وهنا يصبح التاريخ مصدراً مهماً من مصادر الدراسة الأدبية. وقد حاول رسم حدود هذه النظرية الجريئة المنظر الهنغاري جورج لوكاتش في كتابه المرسوم «الرواية التاريخية».

من هنا نلمس أن ملامح النوع الأدبي تتحدد في هذا المستوى في مستوى الدلالة العميقة رغم اتفاق السرد والتاريخ في عدة قضايا منها اللغة والإطار السردي والحدثي، إلاّ أن دلالة العمل القصصي غير دلالة العمل التاريخي، فالأول عمل تخيلي أدبي فهو يحيل إلى عالم القصص والخيال ومن ثم إلى نفس العالم الذي يتكلم عنه بينما التاريخ يحتكم إلى إيديولوجية معينة توجهه ويحمي مصالحها[٢].

---

(١) أضولفو باسكيز: البنيوية والتاريخ. ص٤٤ - دار الحداثة. بيروت ١٩٨١.

(٢) P. Ricoeur: La fonction narrative p. 53 in la narrativité.

ولعل أسمى قضية مشتركة بينهما. ويوليانها عناية استثنائية هي الزمن لكننا نلاحظ أن لقضية الزمن اعتبارات خاصة في التاريخ، لا يتمثل هذا في انقضاء زمن التاريخ وحضور واستمرارية الزمن السردي ولكن في كيفية ترتيب هذا الزمن وتوزيعه. وهذا مبحث كرسته الدراسات البنيوية باعتباره العمود الفقري لكل عمل أدبي ويجيب على السؤال: كيف بنى هذا النص؟.

فالزمن التاريخي زمن طولي أي سهم باتجاه مستقيم وطموحه الأسمى هو تأسيس علاقة بين الماضي والحاضر والاعتماد كلية على السببية كتفسير لهذا التواصل والاستمرارية رغم ما قد يبدو من انفصامات في هذه الاستمرارية في بعض الأحيان ولكي تجيب هذه السببية عن السؤال: كيف حدث هذا؟ أو لماذا حدث هذا؟ تعتمد على بعض العلوم والمعارف الأخرى المساعدة وهذا دليل على أن الواقع الذي يحاول التاريخ إعادة تركيبه واقع مركب ويبنى على أكثر من مستوى ويقوم بأغراض متباينة ومتداخلة.

وكما ألمحنا إلى ذلك يتخذ الزمن مركز الثقل في التاريخ وهذا حسب الموقف الإيديولوجي للكاتب فيكون عند البعض الماضي هو مركز التاريخ بالانطلاق إلى الحاضر وهذه الطريقة الكرونولوجية هي ما يسمى بنظرية التفسير السببي، والنظرية الثانية ترى أن الحاضر هو الذي يفسر الماضي باعتبار هذا الحاضر نتيجة من نتائج هذا التاريخ. وهكذا يتقيد التاريخ بزمان معين ومكان محدد وأشخاص مخصوصين.

في حين أن الزمن السردي لايتتبع الزمن الطولي أو الكرونولوجي، في هذه الحالة تكون القصة أقرب إلى الأسطورة التي تشترك في عدة مزايا بنيوية مع التاريخ. وإذا راعت القصة التتابع الزمني فإن لهذه الطريقة دلالات بنيوية معينة قد تكون للمعارضة أو لبعث الشكل الأسطوري للقصة إلى غير ذلك.

ويعد التتابع الزمني في السرد من جماليات القص التقليدي الذي يحرص على الاهتمام بالعلاقة المنطقية بين البداية والنهاية ويمثل هذا الشكل النموذج الذي ابتدعه جي دي موبسان Guy de Maupassant وكرسه من بعده في الأدب العربي محمد ومحمود تيمور ثم كل المدارس التي جاءت من بعدهما .

وبتطور الأشكال السردية وتعقدها وتنوعها تحول الزمن السردي من زمن طولي - يقترب من الأسطورة ومن التاريخ - إلى زمن دائري وأصبحت قضية الاعتناء بالترتيب والبداية والنهاية غير واردة أصلاً واتخذ التشكيل القصصي جماليات جديدة لمقاربة الواقع المستجد . وهكذا أصبحت القصة الحديثة تعبر عن الحاضر واليومي والمعاش بطريقة فنية وتتعايش في إطارها الأزمنة الثلاث دون حدوث تناقض وتضارب إلاّ إذا وقع السارد في اضطراب فني وعدم تمكن من التحكم في الجانب البنائي .

وإذا كان التاريخ يرتكز على علوم ومعارف أخرى لتفسير الأحداث فإن القصة يجب أن توظف علاقتها مع الأشكال السردية الأخرى وتشكل معها نسقاً سردياً يعيد في مجمله بناء النموذج الأسمى Archétype لثقافة معينة .

ومع ذلك يبقى التاريخ هو المورد الأسمى لكل أشكال السرد والنماذج العربية والعالمية كثيرة في هذا المجال وأظن أن هذا يعود إلى طبيعة تكوين الحقول التاريخية وتنوعها بالإضافة إلى أنه يشترك مع الأشكال السردية في تعامله الخاص مع الزمن بالإضافة إلى استعماله للزمن كمحرك أساسي للنص .

هذا ما دفع أحد الفلاسفة للقول أن روايات بلزاك قد عبّرت بواقعية عن تمزق الوعي البورجوازي بكل شفافية ودقة جعلها تقترب من التاريخ وتتجاوزه في مواضع أخرى .

وبخصوص أدبنا الجزائري نلاحظ أن القصة لم تستفد كثيراً من تاريخنا رغم أنه يزخر بالبطولات والأحداث وقد انصبت على الآني والمعاش قصد تسجيل تطورات المجتمع الجزائري واتصفت في الكثير من الأحيان بالعنف الإعلامي ، ولكن التاريخ وما فيه من مادة قصصية غزيرة لم يكن حاضراً بصورة جلية في تراثنا القصصي .

ممارسات تطبيقية

التناصّ وبنية الرّواية (*)

التناصّ والمفهوم:

يعود سبب انكماش الحداثة النقدية وانحسارها إلى عدم تحديد المفاهيم والأدوات الإجرائية والتحكم فيها بدقة أثناء تطبيقها على النصوص الإبداعية سواء عند الناقد أو القارئ. فتضيع فرصة اللقاء بين النّاقد/ مرسل النص ومستقبله: القارىء ويصير النص غريباً عن حركية الثقافة وبالتالي فإنه يعجز عن القيام بوظيفته الأساسية التي هي إجلاء الدلالات الغامضة والمستغلقة ويصبح هو الآخر في حاجة إلى توضيح أكثر.

هذه الملاحظة لا تتعلق بالحداثة النقدية فحسب ولكنها تمتدّ إلى المصطلحات النقدية القديمة والبلاغية التي أصبحت تعيش غربة حقيقية في واقعنا الثقافي والمعرفي لتبلغ درجة الغياب وذلك لجهلنا لها وتقليلنا من شأنها.

ومصطلح التناصّ Intertextualité الذي سنتخذه كمفهوم نقدي وأداة إجرائية في نفس الوقت عرف كثيراً في البلاغة العربية القديمة التي رصدت حدوده وأشكال تجلياته في النص الأدبي وذلك بدقة تفوق المصطلح الحديث وتفصيلات لم تبلغها لحد الساعة الإشكاليات المتعلقة بمفهوم مصطلح «التناصّ» في الدراسات الحديثة مثل السرقات الشعرية وأنواعها والمحبوب منها والمذموم **والاقتباس** الذي هو «تضمين النثر أو الشعر من القرآن الكريم والحديث الشريف من غير دلالة على أنه منهما، ويجوز أن يغيّر في الأثر المقتبس قليلاً» وكذا **التضمين** الذي هو «تضمين

(*) رشيد بوجدرة: معركة الزّقاق ـ المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ١٩٨٦.

الشعر شيئاً من شعر الغير، بيتاً كان أو فوق أو مصراعاً أو ما دونه مع التّنبيه إلى أنه من شعر الغير إذا لم يكن ذلك مشهوراً عند البلغاء» وكذا **الحلّ والعقد والتلميح** الذي هو «إشارة في فحوى الكلام إلى قصة أو شعر أو مثل سائر من غير ذكرها» (سعد الدين التفتازاني: مختصر المعاني)[1]. ثم أدارت الدراسات الأدبية ظهرها لهذه المفاهيم إلى أن بعثت من جديد ضمن مدرسة المقارنين الفرنسيين في مفهوم **التأثير والتأثر** وحظي بالاهتمام الكبير إلى أن استقر في نهاية الستينات مصطلح «التناص» في الدّراسات البنيوية وأصبح مفهوماً نقدياً فتح المجال أمام التأويلات العديدة للنص الأدبي بعد أن ضيقت عليه الدّراسات الشكلية الخناق وعزلته عن السياقات الاجتماعية والتاريخية والحضارية بجعله بنية لغوية مغلقة.

وقد وضح جابر عصفور مصطلح التناصّ في الملحق الذي كتبه لترجمته لكتاب «عصر البنيوية» قائلاً: «يشير المصطلح إلى الفاعلية المتبادلة بين النصوص فيؤكّد مفهوم عدم انغلاق النص على نفسه وانفتاحه على غيره من النصوص وذلك على أساس مبدأ مؤداه «أن كل نصّ يتضمن وفرة من النصوص مغايرة يتمثلها ويحولّها بقدر مايتحوّل ويتحددّ بها على مستويات مختلفة» وتعدّ جوليا كريستيفا أوّل من صاغ هذا المصطلح ومنحه مدلولاً محدّداً، أقصد مدلولاً هو أبعد ما يكون عن فكرة تأثر الكاتب بغيره من الكتّاب أو فكرة مصادر العمل الأدبي بمعناهما التقليدي وأقرب ما يكون إلى مكونات النسق النصّي نفسه، حيث يغدو التناص بمثابة تحوّل لنسق آخر أو أكثر من أنساق العلامة إلى نسق أو أنساق أخرى، وعلى نحو يغدو معه مفهوم المصطلح نفسه بمثابة نقطة تحوّل من البنيوية إلى ما بعد البنيوية» (عصر البنيوية - ص٢٧٧)[2].

(١) سعد الدين التفتازاني: مختصر المعاني - ج٣ - ص١٤٣ - القاهرة١٩٣٨.

(٢) جابر عصفور: عنصر البنيوية (مترجم) و ص ٢٧٧ - بغداد١٩٨٥.

فأوّل ملاحظة يمكن استخراجها من تعريف جابر عصفور هو الفاعلية المتبادلة أي أن النص أو النسق النصّي المقتبس يجب أن يدخل في علاقات حميمة في الفضاء الجديد الذي يدخل فيه وبالتالي يقيم معه جدلاً حقيقياً ولا يبقى غريباً في هذه المساحة الجديدة. وهذا يعني أيضاً أنه يجب أن يكون فاعلاً فيه و لا يكتفي بالبقاء مجرّد زيّ ملصق على ظهره. هذه القضية تؤدي حتماً إلى انفتاح النصّ على غيره من النصوص وإقامة حوار معها وهكذا تتولد لديه دلالات جديدة. وبهذا فإن النصّ - الموضوع يقوم بعملية إنتاج النصوص وإعادة إنتاجها وهذا ما يجعله مفتوحاً على النصوص الثقافية الأخرى المتباعدة في الزّمان والمكان والتي تنتمي إلى ثقافات مختلفة ومتباينة، وبهذه العملية فإن الوظيفة التناصية لا بقى محصورة في مستوى محدّد من مستويات النصّ ولكنها ترتبط بالدّلالة الكلية وتتوزع على كامل مساحة النصّ.

وترى جوليا كريستيفا أن الوظيفة التناصية ترتبط بإيديولوجية النصّ وتمتدّ على كامل أجزائه فتعطيه بذلك دلالاته التاريخية والاجتماعية (ص١٤) بحيث تسمح له بالتحرك داخل الثقافة وداخل المجتمع [1].

والتناص بمفهومه الدّقيق لا يعني ضمّ النصوص أو الشذرات والشواهد إلى جنب بعضها البعض ولكنه يعمل على إدخالها في شبكة من العلاقات الحيّة التي تربط الأوشاج المختلفة لثقافة معينة أو لثقافات متباينة، وهكذا يصير التناصّ في مفهومه الواسع صيغة من صيغ التحوّل.

وبهذا فإنه عوضاً عن تكلمنا عن نسق نصيّ فإننا نتكلم عن فضاء النصّ الذي يمكن تمثيل محوره الأفقي بعلاقة الذّات بالموضوع ومحوره العمودي بعلاقة النصّ بالسياق. وهكذا يتحوّل مفهوم السياق من مجرد المرجع الخارجي للنصّ سواء كان الاجتماعي أو التاريخي أو السياسي إلى النصوص الثقافية.

(1) J. Kristeva: Le Texte du roman. p.14. routon - Paris 1970.

وهكذا فإن التناص يسمح بفتح حوار بين العمل الأدبي والنصوص الثقافية الأخرى المختلفة من حيث التكوين و الأثر وإلغاء الحواجز بين أصناف التعبير (تشكيلية، حركية، صوتية . . .) وربطها بعلائق جديدة وجعلها وحدة دالّة أو إعطاء دلالات جديدة مغايرة للدلالات القديمة التي كانت تتميز بها ضمن سياقها السابق وموضعتها في سياق جديد.

وإذا رجعنا ثانية إلى تعريف جابر عصفور نرى بأنه يقول إن جوليا كريستيفا هي أوّل من صاغ هذا المفهوم، ولكننا بتصفّحنا لنظرية الأدب الحديثة نلاحظ أن جوليا كريستيفا قد أخذت هذا المفهوم عن أحد أقطاب الشكلانيين الرّوس الذي هو ميخائيل باختين (ولد سنة١٨٩٥) الذي استعمل مفهوماً مقارباً لمفهوم «التناصّ» وهو مفهوم حوار النصّوص Dialogisme وذلك ضمن بحثه في جماليات الرّواية عند فيدور دوستيفسكي سنة١٩٢٩ (الترجمة الفرنسية١٩٧٠) وقد عرّفت جوليا كريستيفا بهذا المفهوم في مقال لها سنة١٩٦٦ (يوجد الآن ضمن كتابها أبحاث في علم الدلالات١٩٦٩ ثم وضحته أكثر وبصورة مفصلة في المقدمة التي كتبتها للترجمة الفرنسية لنظرية الرواية عند دوستيفسكي ثم وظفته في أطروحتها نصّ الروّاية (نشرت سنة١٩٧٠) ثم بعد ذلك تداولته الدّراسات البنيوية والسيمائية إلى أن استقرّ كمفهوم من مفاهيم ما بعد البنيوية [١].

وتعتبر جوليا كريستيفا أوّل من وظف هذا المصطلح توظيفاً محدّداً متجاوزة بذلك أعمال باختين ومطوّرة لها في نفس الوقت ولاغية لأعمال المقارنين الفرنسيين المتمثلة في البحث عن علاقات التأثير والتأثر أو وسائل وقنوات انتقال نص من ثقافة إلى أخرى أو من عصر إلى عصر [٢].

---

(١) M. Brakhtine: poétique de Dostoveski. Seuil - 1970.

(٢) J. Kristeva: Sémiotike: Racherches pour une sémanalyse "Extrais" p.12. Seuil / points. 1978.

والتناص كما وضحته الطروحات النظرية والمقاربات التطبيقية لايعني نقل نص من سياق إلى سياق جديد فحسب، بل إن عملية التحويل التي يخضعه لها تعتبر إحدى عمليات إعادة لإنتاج النصوص وذلك لسببين :

الأول : عزله عن سياقه الأصلي وتضمينه داخل سياق نصّي جديد.

الثاني : إعطاء دلالة جديدة لهذا النص مع المحافظة على قدر - ولو يسير - من الدّلالة السابقة التي كانت له في سياقه الأصلي. وهذا يفترض أن تكون المرجعية الثقافية للقارئ متقاربة مع مرجعية الكاتب لكي تتمّ عملية التواصل.

وإذا كان البعض يرى في التناص عملية استعراض للثقافة أو مجرّد عمل تشكيلي وجعل الخطاب الأدبي أحادي الاتجاه يقترب في نقاوته من المؤلفات اللغوية، فالواقع الإبداعي يؤكد أن التناص يعتبر في تجلياته شكلاً من أشكال التحوّل وخلق علاقات جديدة بين النصوص المتفرقة في الزّمان والمكان والمتناثرة عبر ثقافات مختلفة. وهكذا استبدل هذا المفهوم النظرة الاستاتيكية التبسيطية بنظرة ديناميكية تحاول فحص العلاقات بين النصوص وبالتالي دلالة ذلك.

ولايشترط في النصوص المتناصة أن تكون من نفس الثقافة أو نفس الجنس الأدبي (كالمعارضة مثلاً) ذلك أن القراءات المتحدّرة من ثقافة مؤلف (صانع؟) النص ومن ذكرياته تضغط عليه في تلك اللحظات فيحاول قدر الإمكان أن يتمثلها ويعيد إنتاجها ولكنها تنفلت منه وتأتي متشكلة حسب بنية النص رغم أنها نصوص قادمة من أصقاع بعيدة وثقافات متنوعة وأجناس أدبية مختلفة، لأن الكاتب في غمرة عمله ينسى أو يتناسى هذه الفلتات التي تدخل في نسيج النص الذي يصنعه، كما هو الحال في رواية معركة الزّقاق، فإذا تغلبت عليه أو لم تأت بمقدار فإن عمله يأتي في شكل محاكاة أو انتحال Plagiat فيسقط بذلك في التكرار ويفقد نصّه هويته وخصوصيته. أمّا إذا تغلّب عليها وأحسن توظيفها واستطاع إخضاعها لخصوصيته وطوعها لصالحه فإنها تندرج بكل يسر ضمن بنية النص وتصير ملمحاً من ملامحه وعلامة من علامات التشكيل الجمالي للنص.

ووفرة النصوص لا تتحدّد بكميتها بقدر ما تتحدّد بنوعيتها ودلالاتها ومدى فاعليتها داخل البناء الجديد وبالتالي تمفصلها داخل السياق الجديد. أمّا المقاطع التي لاتخضع لهذه الكيفية فإنها تبقى مجرد ملصقات على جسد النصّ وتعيق عمله لأنها تصبح عناصر غير وظيفية. وهذه الخاصية الوظيفية هي أهمّ شرط في عمل التناص، إذ يجب أن تكون النصوص وظيفية سواء كان ذلك على مستوى التشكيل أو على مستوى الوظيفة.

وأوّل ما يصدم القارئ عند قراءة الرواية معركة الزّقاق أن الكاتب يستعمل نصوصاً مكتوبة من قبل، أعدت لمناسبات مختلفة وملغمة بمعان سلفاً ومشحونة بدلالات مسبقاً، وقد يستعمل أيضاً بناءات لغوية ذات تركيبات نحوية وصرفية تختلف عن القاعدة/ النمط ولكنه يوظفها جديداً ويعطيها دلالات جديدة وبالتالي فإن الرّواية تصير كلها كلاماً عن الكلام وكلام ضدّ الكلام أيضاً.

إن دخول مفهوم التناص في الدراسات الأدبية أحدث خلخلة في بعض المفاهيم التي تتعلق بالممارسة الأدبية، إذ بعد أن كان مبدع النص هو الكاتب Auterأصبح لايعدو أن يكون الناسخ Scripteur، ولكننا مع ذلك نلاحظ أن هذا الناسخ ذكي لأنه لايختار إلاّ النصوص التي يمكن دمجها وإذابتها في البنية الكلية للنص ويحوّل مساحة النص اللغوية إلى مساحة تشكيلية، ولكن مايعطي قيمة لهذه الشذرات هي العلاقات الحميمة التي تربط بينها والتي تعمل على توليد الدلالات وتشعبّها.

التناص والرّواية الجديدة:

كان التناص عنوان البحث والتدقيق العلمي فاكتسح الرواية الجديدة باعتبارها شكلاً من أشكال البحث وهذا ما جعل منها جنساً أدبياً نخبوياً. فبعد أن كانت الرّواية التقليدية ترسم نهايتها في بدايتها ويصبح دور البطل هو قطع هذه المسافة التي تفصل البداية عن النهاية صارت الرواية الجديدة عبارة عن أبحاث في نظرية الجنس

الرّوائي وأشكال تجلياته، أي ما يسمّى بتعرية ميكانيزمات السرد[1]، وهي أيضاً بحث في أدوار البطل وأفعاله ثم علاقة الرّواية بالمجتمع وبأشكال التعبير الأخرى. وتتجلّى هذه القضايا بصورة جلية في رواية معركة الزّقاق حيث يتمّ نقد الفكر التاريخي وتفكيك عناصر التاريخ والبحث في الفنون التشكيلية ونقد اللغات وإلى غير ذلك من القضايا المعرفية التي كانت تطرق خارج إطار الإبداع الرّوائي.

ويمثل كتاب «مقاطع من خطاب غرامي Fragments d,un discours amoureux(١٩٧٧ - باريس) شكلاً حاداً من أشكال التناصّ حيث تتعانق النصّوص الغرامية في حميمية مطلقة بحيث تجعلها تتراوح بين لذّة السّرد وسلطة التحليل. إنه ّاللّغز الذي حيّر النقد وجعله ينعت الكتاب بالرواية الجديدة Nouveau Noveau-Roman[2]، ويوضح الكاتب سرّ بناء هذا الكتاب بقوله: «لبناء هذه الذّات الغرامية عمدت إلى «تركيب» قطع من أصول مختلفة. فمنها ما جاء من القراءة المنتظمة، مثل قراءة «آلام فرتر» لجوته، ومنها ما جاء من قراءة ملحّة مثل محاورات أفلاطون حول الوليمة Le Banquet والزّان Le Zen (*) والتحليل النفسي، وبعض المتصوفة ونيتشه وبعض الفلاسفة الألمان. وهناك أيضاً ما يأتي من القراءات العابرة، ومنها أيضاً ما هو مأخوذ من المحادثات مع بعض الأصدقاء، وفي الأخير هناك تجربتي الخاصة في الحياة» (ص١٢) [3]. وهذه المقولة ربّما تتعارض مع ما دعا إليه، رولان بارت نفسه في كتابه «الكتابة في درجة الصفر» (باريس ١٩٥٣) الذي دعا فيه إلى كتابة حيادية (بيضاء) لاغية لكل الأجناس الأدبية وتأخذ بالدلالات التي يقف عند حدود المدلول الموحد[4].

---

(١) J. P-Goldenstein: Pour lire roman p.13- Duculot. Bruxelles 1985.

(٢) Op-cit p.20.

(٣) Barthers: Fragments d, un discours amoureux. p. 12 .Seuil .

(٤) R. Barthers: Le degré zéro de l, écriture p. 60. Seuil / points 1977.

وهكذا فإن بحث الرواية لايكتفي بسرد مغامرة أو عرض مجموعة من الأحداث بل يحاول القبض على عالم المعرفة الذي يعيش فيه البطل والكاتب بجعل النص الرّوائي فضاء تتجاور فيه الخطابات المختلفة والدلالات المتعددة والمتباينة.

وهكذا فإن هذا الطابع التركيبي للرواية الجديدة جعل منها نصاً مبنياً على طبقات، [1] كل طبقة تعتبر أحد مستويات قراءتها والولوج إلى عالمها. إن البحث الجادّ يجب أن يأخذ بعين الاعتبار العلاقة بين كل المستويات (لأن النص وحدة متلاحمة) وفي كل مرحلة تالية يجب الإجابة عن السؤال كيف يحقّق الرّاوي الانتقال من مستوى سردي إلى مستوى آخر؟.

وهكذا يتضح أن النصّ هو الذي يطلب المنهج الذي لايجب أن يستعمل لتحليله وتفكيك عناصره وليس العكس، أي أن المنهج لايستطيع أن يتعامل مع أي نصّ بل هناك انتقاء وتواطؤ وهذه المسلمة نقدية معروفة لايجب المجادلة فيها، لأن المناهج التي استحْدثت لا لشيء إلاّ لتكون أكثر قابلية لنصوص مستحدثة وأشكال جديدة، وبهذا فإن المنهج يمثل سمة بارزة في سمات النصوص التي يتعامل معها، وهذا هو الدّافع الذي جعلنا نختار قضية التناص لمقاربة رواية معركة الزّقاق، لأنها السمة التركيبية/ التناصية الغالبة عليها.

كما أن رواية معركة الزّقاق لاتحتوي على حدث هام بالمفهوم التقليدي كما أنه ليست هناك مغامرة، بل مجموعة من الخطابات حول رحلة يدور حولها الحديث كثيراً ويشهد القارئ رحلة طويلة في عزّ الصيف يقوم بها البطل طارق مع صديق له (كمال) أضف إلى ذلك الحرارة التي جعلت من الرحلة حدثاً دون مستوى ماكان ينتظره البطل والقارئ.

(1) J,Kristeva: Sémiotiké: Recherche pour une sémanalyse p. 18.

إن العقدة في هذه الرواية بمفهومها التقليدي غائبة تماماً، وإذ ليس هناك برنامج سردي، وبرنامج سردي - مضادّ وبالتالي فإن الصراع غائب، وبهذه الطريقة فإن الروائي يضع «المغامرة» بالمفهوم التقليدي موضع تساؤل(١).

إن المغامرة الوحيدة التي يشهدها القارئ هي مغامرة الكتابة، إنها مغامرة الأشياء والمواضيع والأفكار والرّموز وأنواع التعبير الأخرى عن طريق تقنية إلكولاج وهي في الأخير حدث الكتابة كما ترى ذلك الناقدة «فون غيون» (٢).

ومعركة الزّقاق بهذه الطريقة تشبه رواية «التحوّر» La modification (١٩٥٧) لميشال بوتور التي تقول عنها نفس النّاقدة (فون غيون): بوتور لا يصف ولا يفسّر، لكنه يذكر ويعدّد وينظّم. إن الأسماء تحيل إلى أماكن أو أعمال مثقلة بالتاريخ وإلى أشياء مكتنزة بالدلالة والتي تدلّ بوضوح على عقلية أصحابها وعقلية متلقيها. وهي في الأخير (أي التحوّر) تنظّم المراجع والنصوص التي تنبثق منها الدلالة والتي تطالب القارئ بفكّ رموزها واكتشافها وفي الأخير إعادة إبداعها» (ص ٧٠). (٣)

إن الذي يتحرك في فضاء معركة الزّقاق هو مجموعة من الرّموز التاريخية والنصوص التي قيلت حولها وكذلك المراجع التي تداولت هذه النصوص وتناقلتها، وهي بهذه الطريقة تطالب القارئ بتأملها واستقراء دلالاتها. إن دور الروائي بوجدرة في هذه الرّواية لا يقتصر على تنظيم النصوص أو ترجمتها ولكنه يتخذ من ذلك استراتيجية لتفجير المسكوت عنه فيها والنظر إليها نظرة جديدة.

بعد طرح الإشكالات النظرية المتعلقة بالمفهوم الإجرائي للتناصّ الذي ستتخذه أداة لمقاربة «معركة الزّقاق» وطرح بعض القضايا المتعلقة بكيفية التعامل مع

---

(١) J. P. Golden stein: pour le roman p.68.

(٢) F .R. van Guyon: La critique du roman p.56. Gallimard 1970.

(٣) Op - cit p 70.

الرّواية الجديدة نتساءل من أين نبدأ؟ وما هي البوابّة التي نلجها في البداية ونعتقد أنها توصلنا إلى سرّ الإشكالية التي نحن بصدد البحث فيها؟ .

إن هذه الدراسة لاتدّعي أنها ستصل إلى الدلالة النهائية التي أرادها الكاتب لروايته، لأنه ليس هناك معنى نهائي في الأعمال الفنية العظيمة، ولكنها مقاربة تطمح إلى تحليل السمة البارزة في هذه الرواية والتي قد تكون إشكالية أو مزعجة بالنسبة للقارئ الذي ليس له إلمام بنظريات الاستقبال أو التحليل السيميائي والقضايا الكبرى المتعلقة بالرّواية الجديدة .

من أين نبدأ؟ إنه السؤال الذي طرحه رولان بارت منذ عشرين سنة والذي صدّر به العدد الأول من مجلّة «بويتيقا» Poétique (سنة ١٩٧٠) [1] . وهو كما نرى ليس مجرد سؤال عادي، ولكنه يعكس حيرة النّاقد أمام النصّ الأدبي المعاند والذي لا يسلّم نفسه لأوّل عابر . إنه سؤال لا يعكس قضية بلاغية ولكنها قضية ابستيمولوجية ـ معرفية .

نحن نعلم ـ حسب ما وضّحته الدراسات النقدية الحديثة ـ أن البداية لاتتحدّد بعتبة النصّ أو غيرها من القضايا الشكلية الصورية، ولكنها متحركة وتتغير كلما تغيّر المنهج، لأن الخطابات الأدبية الحديثة ذات تركيبة متشعبة وتتداخل فيها الدّلالات لذلك فإن البداية لا ترتبط بمفصل محدّد، بل تتوزّع على مفاصل عديدة . وهذا ما يفسّر نموذج نمطي محدّد لتحليل النصوص الأدبية .

وقد حاول رولان بارت الإجابة على السؤال المحيّر الذي طرحه بقوله : «أمام الروّاية كنظام متحرك من الرموز يجب تحديد البداية والنهاية» (ص١٤٦)، [2] إذن فإن تحديد البداية يعتبر مفصلاً هاماً من مفاصل التحليل، وربما اختلفت البدايات

---

(١) R. Barthes: Le degré zéro de l'écriture p. 146.

(٢) Op - cit p. 146.

باختلاف المناهج، ويوضح بارت مفهوم البداية والنهاية بقوله: «وهي نقاط متحركة باستمرار حسب الجنس الأدبي وثقافة المحلّل ومنهجه وهي على نوعين الخط الحدثي - الوقائعي والخطّ الرّمزي حيث تجتمع ملامح الرّواية» (ص١٤٨) والخط الرمزي في هذا السياق هو الدلالة الكلية للعمل الأدبي [1].

محلّلو السرد وضعوا النّبر على البداية والنهاية باعتبارهما حدوداً شكلية تفصل بين الفضاء الأدبي التخييلي وأنواع الخطابات الأخرى التي تعيش داخل ثقافة مجتمع معين، ذلك أن علامات البداية **Incipit** تضمن عقد القراءة وتتمثل في مجموعة من الرّموز المبنية حسب نوعية كل جنس أدبي، وقد قام كلود دوشي بدراسة عشرين مقدمة لأعمال إميل زولا التي تضمها مجموعة روغان - ماكار Rougan -Macquart والتي لاحظ أنها تتشابه، [2] رغم أن الكاتب (زولا) يحاول في كل مرّة أن يدخل عليها بعض التنويعات.

أمّا قضية النهاية فإنها لم تطرح بحدّة، لأن المحلّلين اكتفوا غالباً بالنهاية الفعلية أي آخر موقف أو جملة في العمل الأدبي، غير أنّ النّاقد فرانك كرمود قد خصّص لها كتاباً كاملاً تحت عنوان «الإحساس بالنهاية» [3] وفي هذا السياق يقول: «لا بدّ في النهاية من تقويم جاذبية الأنماط من حيث الخدمة التي تؤديها للإنسان الذي يتلمس مركزه في الوسط متطلعاً إلى تلك اللحظات المهمّة التي يتناغم فيها الأصل مع النهاية» (ص٥٦).

البداية التي نقترحها لمقاربة رواية «معركة الزّقاق» هي الحديث عن البطل ولايعني ذلك التطرق إلى الوظائف أو الأدوار الفاعلية ولكننا سنتناوله بصفته نظام الرّموز وأحد الرّموز الرّوائية في الوقت ذاته.

---

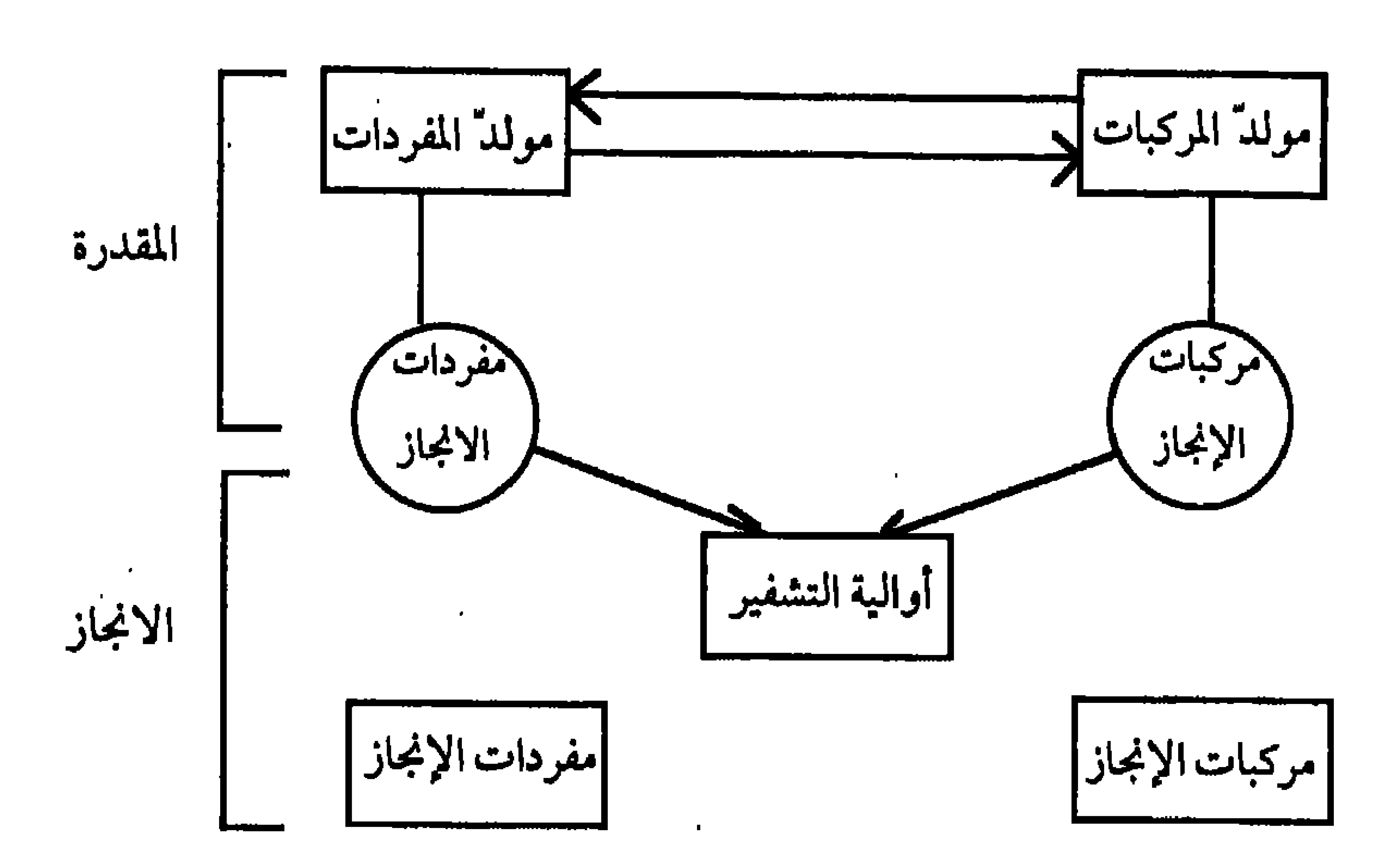
(١) Op-cit p. 148.

(٢) J. P. Golden stein: Pour lire le roman p. 75.

(٣) فرانك كرمود: الإحساس بالنهاية - ص٥٦ - ت عناد غزوان - بغداد ١٩٧٩.

لإنه يعتبر في هذه الرواية مبدأ لتجمّع الخطابات النقدية والتخييلية التي تصدر عنه أو التي يقوم بتنظيمها (١)، وهكذا نلاحظ أن البطل يعمل كرمز يزرع اللحمة بين الرموز الروائية الأخرى عكس البطل التقليدي الذي يمثل دوراً أو مجموعة من الأدوار الروائية. هذه الخاصية تمكّنه من الانتقال داخل الرّموز الثقافية بسهولة أكثر ويعمل كمولّد للرموز الأخرى ومحركاً لها. فهو يولّد الكلمات التي تولد التركيبات والتي تجتمع كلها وتشكل آليات قدرة فك الرّموز والشفرات التي تولّد جملاً وتراكيب إنجاز فعل السرد.

وقد اقترحت جوليا كريستيفا (٢) المخطط التالي:



هذا الطرح يقودنا إلى الحديث عن القانون السيميولوجي (٣) للبطل في الرواية الجديدة والذي بدأ بالقضاء على المفهوم التقليدي للبطل الذي أصبح

---

(١) M. Foucault: L, Ordre du discours. p.28 Gallimard 1971.

(٢) J. Kristeva: Le texte du roman. p. 42.

(٣) Ph. Hamon: Le statut Sémiologique du personnage pp.115 -180 in poétique du récit. Seuil / points 1977.

لايتناسب مع دوره الجديد وهو ما يسمى في إطار النقد بمحاكمة البطل. وقد تجلت هذه المحاولات في أعمال كافكا، ففي «المحاكمة» نرى أن البطل هو جوزيف k الذي يصبح في رواية «القصر» مجرد حرف وهو k وفي رواية فريدرش دورنمات سقوط أ- La chute d'A[1] أي الحرف الأول من الأبجدية اللاّتينية والذي هو - في الرّواية - رئيس دولة ثورية الذي تدور عليه آلة السلطة وتسحقه، [2] وكذا أسماء وزرائه في هذه الرواية فإنها مجرّد حروف هجائية، وفي رواية وليم فوكنر «الصخب والعنف» نجد شخصين باسم واحد جازن Jason (الأب والابن) وشخصين آخرين باسم واحد وهما كانتان Quentin (الخال وابنة الأخت).

مثل هذه الوسيلة في تقديم البطل بطريقة جديدة نجدها في رواية معركة الزّقاق. ففي الرواية طارقان: طارق بن زياد فاتح الأندلس وطارق البطل الرّاوي والذي يبدي أشد الإعجاب بطارق الأوّل الذي يمثل بالنسبة إليه رمزاً تاريخياً وحضارياً كبيراً. وهكذا فإن طارق في الحالين يتحوّل من مجرّد اسم علم إلى علامة ورمز بالمفهوم السيميوطيقي.

وبهذه الطريقة فإن طارق يتحوّل إلى نظام من العلامات يقوم بمجموعة من الوظائف أهمها:

١- يحرك النصّ التاريخي، فطارق بن زياد يقوم بإنتاج الحدث التاريخي وطارق الراوي يقوم بإعادة إنتاج النصوص التي كتبت حول هذا الحدث وينقدها ويترجمها ويتمثلها في حياته وممارساته اليومية.

٢- يحرك النصّ الروائي التخييلي، أي أنه يروي الأحداث ويربطها بفضاء الرواية.

(١) F. Durrenmatt: Lachute d,A. 1975. Albin Michel.

(٢) J. P. Goldenstein: Pour lire le roman. p8.

وهذه العلاقة بين البطلين نجدها في أكثر من سياق في الرّواية وهي التي جعلت البطل مفتوناً بالبطل البربري الذي فتح الأندلس. إنّه امتداد لافتتان أبيه بطارق بن زياد. إنّه إفتتان بالبطولة وافتتان باللغة، أي الخطبة التي ألقاها طارق بن زياد أمام خليج الزّقاق والتي كان يطلب من ابنه طارق أن يترجمها كل مرّة. وتترجم الرّواية هذا الافتتان بهذه الخطبة البليغة، إنّه «النص المتعلق بمفاخر وصنائع معبود (الوالد) الذي فتنه منذ صباه فلم يكتف بشراء هذه المنمنمة الرّائعة بأموال باهظة، بل سمّاني به يوم ولادتي فخلق بالتالي عقدة رهيبة لم أتخلّص بعد منها فعززها في نفسي إلى الأبد» (ص١٠٤). إذاً كما نلاحظ من خلال هذا المقطع أن العلاقة بين البطلين البطل التاريخي طارق بن زياد والبطل الراوي طارق، واضحة وهذه العلاقة فرضت على البطل الراوي منذ يوم ولادته.

إن هذا الاسم أصبح بالنسبة للبطل الرّاوي قيداً مفروضاً عليه، لأنّه يتطلب منه أن يكون في مستوى الاسم الذي لقبه به، وهو يرى في هذا جناية لأنه أراد له أن يكون على نموذج البطل التاريخي، ويقول: «هذا ما جناه أبي علي وماجنيت على أحد... يا لها من عقدة سماك طارقاً وتركك تطرق الأبواب المفتوحة» (ص٥٧). إنها ربّما الجناية التي جعلته يقتفي آثار طارق بن زياد (ص٥١) ويقرأ كل كتب الأخبار التي تحدثت عنه وصورت بطولاته وهو الذي جعله يقرّر زيارة مدينة جبل طارق بعد حدوث معارك الفتح بقرون عديدة وهذه العقدة القديمة جعلت صديقه كمال يصفه بالأبله: «أيمكن زيارة مدينة أجنبية نائية لسبب نرجسي فقط؟ أنت أبله ياطارق. فقط لأنك تحمل الاسم نفسه. هلاجننت؟ «(ص٤١)» اتركنا و النرجسية الرّخيصة هذه... خلينا وهذه الخرافة. موش على خاطر اسمك طارق مثل فاتح الأندلس» (ص٤٢) وهذا الاسم الذي حمله البطل منذ ولادته والذي يعتبره هو عقدة غرست فيه إلى الأبد، ويرى صديقه كمال أنها جعلته مفتوناً بفاتح الأندلس والجري وراء آثاره، قد حفّز فيه دوافع البطولة والوطنية، ولو بطريق غير مباشر

للاقتراب من النموذج الذي اتخذه له أبوه، وهذا بشهادة عمه حسين: «حقيقة كنت وطنياً غيوراً منذ الصغر. أشهد لك بذلك. صدق أبوك يوم سماك طارق» (ص١٠١) من خلال هذه السياقات المختلفة تبدو العلاقة بين طارق بن زياد البطل التاريخي وطارق البطل الرّوائي علاقة إعجاب وافتنان من طرف البطل الروائي، وبالتالي فإنها علاقة تبعية ومحاولة للاقتراب من نموذجه الأسمى.

وبهذا فإن مجرّد الاشتراك مع فاتح الأندلس في الاسم جعل البطل الروائي يعيد إنتاج النصوص التي قيلت حول فتح الأندلس ويترجمها ويطالع منهم المراجع القديمة التي وردت فيها أخبار هذه الحادثة. وفي سياق حديثنا عن القانون السيميولوجي للبطل، نلاحظ أن البطل الرّاوي طارق يعمل كرمز، فبالإضافة إلى علاقته ببطل فاتح الأندلس طارق بن زياد لاشتراكهما في نفس الاسم، فإنه يجد له علاقة مع موسى بن نصير أمير طارق بن زياد وذلك لأن موسى بن نصير كان مفرط السمنة، وكذلك بالنسبة للبطل الرّوائي أثناء طفولته ومراهقته وهذا ماجعله يتساءل: «وهل من علاقة بين بدانة موسى بن نصير والتضخم الشحمي الذي أصبت به في آخر الطفولة وبداية المراهقة فعانيت منه المرّ والمالح، وزادني عقدة على تعقيدي المفرط؟» (ص١٢٠) بهذه الصفة المشتركة (البدانة) بين موسى بن نصير وطارق البطل الرّاوي تتأكد ملاحظتنا أن البطل يتحرك على مستوى رمزي أكثر منه تخييلي. وهذا ماجعله يلجأ إلى تبرير إفراطه في السمنّة أمام أصدقائه: «قلت يا لك من حمار. هل تعلم أن موسى بن نصير كان مفرط السمنة حتى أنه لا يكاد يمشي على رجليه فيحمله جنده على ظهورهم من مكان إلى مكان؟» (ص٨٤) وأن «هذا الداء حلّ فيه بعد انتصارات طارق بن زياد . . . لم يدر أبداً ما هو العامل الأساسي الذي سبّب الخلل في غدتّه الدرقية. أهي الحرب؟ أهي صفعة أمه؟ أهو أمر الشيخ يأمره بكتابة بعض الآيات البينات من سورة البقرة؟ لم يعرف بالضبط» (ص٩٥) ونتأكد تماماً أن البطل يعمل على المستوى الرّمزي أكثر من تحرّكه على أي مستوى

آخر عندما يربط ظاهرة البدانة التي عانى منها في الطفولة بدانة الممثل الأمريكي باد أبوط Bud Abbot يقول شمس الدين ابن عمه: «تشفى طارق اخوية . . . كنت سمين وأحنا نسميوك بابا عجينة وكّال الطمينة وبوطي» (ص٧٩) «كانوا يسموك بابا سمينة، بوطي طوطي واحد نهار جاء واحد يسأل عليك قال لي زاول دراسته معك وما انساش اسمك (المستعار) هذا البوطي» (ص٨٠).

بعد تحليلنا لأهم السياقات التي جاء فيها البطل كرمز سيميولوجي أكثر منه بطل حقيقي - تاريخي، أو تخييلي - روائي. يسمح لنا هذا التحليل بإبداء بعض الملاحظات حول نحو الرّموز.

ففي الجانب التركيبي نلاحظ أن العلاقات بين الرّموز هي علاقات عاطفية علاقة طارق البطل الرّاوي بطارق بن زياد وعلاقات تاريخية علاقة طارق بن زياد بأميره موسى بن نصير وعلاقات تماثل والتي تتجسّد في السمنة المفرطة لكل من طارق الرّاوي والممثل الأمريكي بود أبوط. وكذلك العلاقات الحضارية كما هي الحال بالنسبة للبطل الرّاوي مع طارق بن زياد وموسى بن نصير.

وهكذا نلاحظ أن هذه العلاقات المتعددة الطبيعة يجد فيها البطل طارق لنفسه طرفاً في كل علاقة وبالتالي فإنه يعمل على ربط هذه العلاقات في شبكة تصنع النسيج الروائي وتحدّد أبعاده.

أمّا الجانب الدلالي فإنه يتمثل في دلالة طارق لغوياً وقد جاءت في سياق الرّواية صريحة «سماك طارقاً وتركك تطرق الأبواب المفتوحة . . . قال يالك من لغوي عبقري في التلاعب بالألفاظ فنان في التلاعب بالألفاظ، هذا جلّ ما تعرفه» (ص٥٧) وموسى بن نصير من النّصر الذي حققه في الأندلس وطارق بن زياد من طرقه لأبواب هذا الفتح.

وأما الجانب البراجماتي فإنه يتمثل في كل رمز في علاقته مع طارق البطل الرّاوي وما هو شعوره نحوه، فشعوره نحو طارق بن زياد هو الإعجاب، أمّا تجاه موسى بن نصير فإنه الاحتقار وأمّا علاقته بالممثل الأمريكي غير محدّدة ولكن يغلب عليها طابع التقزز أواللامبالاة.

وبهذا يتضح لنا من خلال نحو (أو أجرومية) الرّموز في جوانبها الثلاثة أن طارق يعمل كمحرّك لهذه الرّموز وبالتالي فإنه يتحرك على المستوى الرمزي أكثر من تحركه على المستوى السردي التخييلي، وبهذه الطريقة فإنه يتجاوز العلاقة بين الأشخاص التي تفترض تواجدهم في فضاء زماني ومكاني واحد إلى المستوى الرّمزي لأنهم يتحركون في فضاءات مختلفة ولكن ما يجمعهم هو هذا الفضاء التخييلي الرّوائي.

هناك أيضاً المكان الذي يعمل كرمز وليس كمجرّد فضاء للأحداث فقط وهو الزّقاق الذي يعمل كنظام من الرّموز فهو في نفس الوقت فضاء تاريخي وفضاء روائي - تخييلي ويحمل العنوان «معركة الزقاق» دلالة مزدوجة لأن الزّقاق في لهجة مدينة قسنطينة بالشرق الجزائري (فضاء حركة البطل/ الرّاوي) هو الشارع الضيق، أي شريط بين حاجزين ومن هنا نلاحظ أن العنوان يتمفصل داخل سياقين:

- الأوّل هو السياق التاريخي، أي معركة خليج الزقّاق الذي كان طارق بن زياد صانع أحداثها.

- السياق الثاني هو السياق الرّوائي التخييلي ذي النسق السردي وهي المعركة التي تتحدّث عنها الرّواية/ الإطار والتي قادتها نساء قسنطينة الملتحفات بالملاءات السوداء ضدّ فلول المستعمر الفرنسي.

ونجد هذا الموقف يتكرّر في نص الرّواية في أكثر من موقع وفي نفس السياق حيث يصف ثورة النساء قائلاً: «تظاهرات النسوة يقذفن في الهواء بقففهنّ المليئة خضراوات متعفنة يتركنها تنطرح أرضاً بعد شقّ الفضاء مثل سلاحف كبيرة فاترة فوق رؤوس العساكر» (ص٢٢) ونفس الجملة نجدها تتكرّر في ص٢٣-٢٤، أمّا في الصفحة التالية فإن هذا الحدث يقع مرّة في الصباح: «خرجن على غير عادتهن فضلن حدود المساء بملاياتهنّ السوداء أجنحة الغربان الحالكة عشرون ألف جندي حاصروا هذه المدينة في عهد صالح باي» (ص٢٥) وهكذا نرى أن هذا الحدث الذي صنعته النساء الملتحفات بملاءات سوداء يتمفصل في سياقين مختلفين الأوّل في عهد صالح باي والثاني أثناء الحرب التحريرية. ونجد أن المظاهرة الأولى تتكرّر بنفس الكلمات في الصفحات ٤٨-٨٤-١٦٤ من نصّ الرّواية بينما الظاهرة الأقدم حيث غمرت الرّؤوس المقطوعة وادي الرّمال تتكرّر في الصفحات ١٦٣ و١٦٨ (الأولى وقعت في المساء أمّا مظاهرة عهد صالح باي ففي الصباح).

ولكي يرفع الروائي كلّ التباس بين الحادثتين التاريخيتين اللّتين قادتهما النساء الملتحفات بالسواد، ولكي يؤكد أن التكرار - الذي قد يراه القارئ المتسرّع مجرّد لعبة تشكيلية - ناتج عن تكرار الأحداث التاريخية ورغبة النساء الدّائمة في نفي المستعمر من الزقّاق تقول الرّواية: «الحرب تزداد رحاها عنفاً و اتساعاً كانت ضفاف وادي الرّمال تغور بالرّؤوس التي قطعت غدراً سنة ١٨٤٦ ولا أزال أنا أذكر تلك الأيام الهائلة من سنة١٩٥٦ وجثث الكناريا المبعثرة والقفص ذا الأجزاء المحطمة» (ص١٦٨).

هذا فيما يخص رمز الزّقاق كفضاء روائي تخييلي، أمّا الزّقاق كفضاء تاريخي يشغله البطل طارق بن زياد فإننا لانتعرف على حدوده مباشرة ولكن من خلال نصوص المؤرخين القدامى وتأويلاتهم المختلفة للحدث التاريخي.

ومن منظور سيميائي نرى أن الزقاق هو رمز يجمع بين فضاءات مختلفة وأحداث متنوعة. وباكتسابه هذا الطابع الرمزي فإن الزقّاق يحاول الربّط ـ رمزياً ـ بين أحداث تاريخية تتباعد في الزّمان وفي المكان.

نظام التناص:

القراءة المتسرعة لرواية «معركة الزّقاق» تكشف انبثاقها من النصوص التي قيلت حول معركة خليج الزّقاق وكذلك من نقد النصوص التاريخية التي تناولت الفتح الإسلامي للأندلس. وتمثل هذه الرّواية عدولاً نوعياً وبنيوياً بالنسبة لأعمال الروائي رشيد بوجدرة، وتمثل أيضاً تنويعاً أكثر جرأة بالنسبة لروايته «ألف وعام من الحنين» التي صدرت سنة ١٩٧٧ التي تعد تجربة في إعادة بناء التاريخ والغوص في أعماقه للكشف عن المسكون فيه.

وإذ تأخذ رواية «معركة الزقّاق» بنهج الرّواية فإنها تعمل على إعادة كتابة بعض النصوص بحرفيتها، كما حلّلنا ذلك سابقاً في سياق الحديث عن رمز الزّقاق وكذلك نصوص ابن خلدون حول فتح الأندلس ومعركة خليج الزّقاق وما أعقب ذلك من أحداث وآثار.

وتلعب الذاكرة دوراً أساسياً في إجلاء النصوص الغائبة وتسلط الضوء على تفاصيل خفية. وهي بذلك تمثل ملمحاً هاماً من ملامح الرواية الجديدة باعتبارها قراءة وكتابة في نفس الوقت [١].

وتصرّح الرّواية بذلك على لسان البطل الرّاوي طارق قائلة: «ولقد حدت بي روح الفضولية أن قرأت فيما بعد كل ما كتب حول هذه المعركة وكل ما صنّف حول هذا القائد، ولمّا لم أنته من اكتشاف ملاعب التاريخ وتزييفاته وتقلباته وانحرافاته

---

(٢٤) بدأمفهوم الكتابة/ قراءة مع البنيوية واكتسب بعداً أوسع مع تحليلات مابعد البنيوية و كان التركيز على المفهوم مرتبطاً بانتقال بؤرة الاهتمام من موقف المؤلف بوصفه المصدر، والعمل بوصفه الموضوع إلى شبكة العلاقات المتناصّة التي ينطوي عليها النص» جابر عصفور: عصر البنيوية ص٢٧١.

المذهلة» (ص١٠٤)، يتضح من خلال هذا المقطع أن الرّوائي قد أطلع على كل ما كتب حول هذه المعركة وأعاد كتابة النصوص واكتشاف انحراف التاريخ.

و«معركة الزّقاق» إلى جانب كونها تركيبة نصيّة أُخِذت أجزاؤها من عناصر مختلفة وذكريات قرائية مختلفة فهي أيضاً ذاكرة نصيّة ساهمت في تشكيل بنية الرواية، فهي ذكرياتها النّصية الأولى، يقول البطل الرّاوي عن مرحلة التكوين هذه، التي تعتبر استعارة عن تكوين بنية الرّواية: «لمحته يختار لي قصباً (الشيخ الضّرير) ثم يقول: أكتب. كتبت الحروف والجروح والكلمات والآيات والسُّور والأموات والشعارات المنقوشة على الجدران وحتى على سطح المنزل...»(ص١٨٢). إن كل كلمة من هذه الكلمات: الحروف - الجروح - الكلمات - الآيات - السُّور - الأموات - الشعارات تمثل كلها أفكار المضامين التي تناولتها الرّواية وعلاقات التداخل والتكامل بينها هي التي تشكل بنية الرّواية: فالحروف هي ذكرياته مع الشيخ الضرير معلم القرآن والجروح هي مشاهد التعذيب التي تعرض لها البطل الرّاوي أو أصدقاؤه أو الشعب الجزائري والآيات هي التي كان يحفّظه إياها معلم القرآن والسورات هي سورة البقرة التي رفض أن يكتب منها الآية التي تتكلم عن الحيض - تضامناً مع أمّه كما يقول - والأموات هي تلك المشاهد التي تتحدّث عن موت أمّه وكيفية غسلها بماء طهور وأخيراً الشعارات هي التي كان يكتبها هو و شمس الدين ابن عمه على سطح المنزل أو التي كان يكتبها غيره على الجدران والتي تندّد كلها بالمستعمر وتمجّد جبهة التحرير الوطني وتدعو لانتصار مولودية قسنطينة الرياضية.

وإذا تمعّنّا المقطعين السابقين المأخوذين من الرّواية يتضح لنا صراحة أن هذه الرّواية تأخذ بقانون «الرّواية الجديدة» التي ترى نفسها قراءة/ كتابة. وقد استعملت «معركة الزقّاق» جملاً لها دلالتها الخاصة في هذا السياق حيث يقول «قرأت فيما

بعدكل ما كتب حول هذه المعركة وما صنّف حول هذا القائد» (ص١٠٤) ثم «كتبت الحروف والجروح والكلمات والآيات والسور والأموات والشعارات»(ص١٨٢).

واستعمال الكاتب لفعلي قرأت ثم كتبت له دلالته الاستثنائية التي تعكس وعيه بإنجازه الروائي الذي يعتبر قراءة/ كتابة. وهو بهذه الطريقة يزاوج بين الإبداع والتنظير. وقد خلق بذلك فضاءين متداخلين الفضاء الروائي / التخييلي/ التاريخي وفضاء التناص المتشكّل من ثقافات ورموز ونصوص مختلفة ومتنوعة.

بعد تحليلنا لمفهوم «الرواية الجديدة» باعتبارها قراءة/ كتابة يتعيّن علينا تحديد مستويات التناص في معركة الزّقاق. إن هذا التحديد يتطلب قراءات عديدة وتأويلات مختلفة وهذه المستويات لاتقدمها الرّواية معزولة أو منفصلة ولكنها تتداخل وتتفاعل ومنها ما هو متشكل نصياً مثل نصوص ابن خلدون ومنها ما هو غائب بالفعل وحاضر بالقوة وهذا النوع الأخير يعتمد على الذّاكرة القرائية لكل قارئ وبالتالي فإن مستوى التأويل فيه يبقى في دائرة الافتراض.

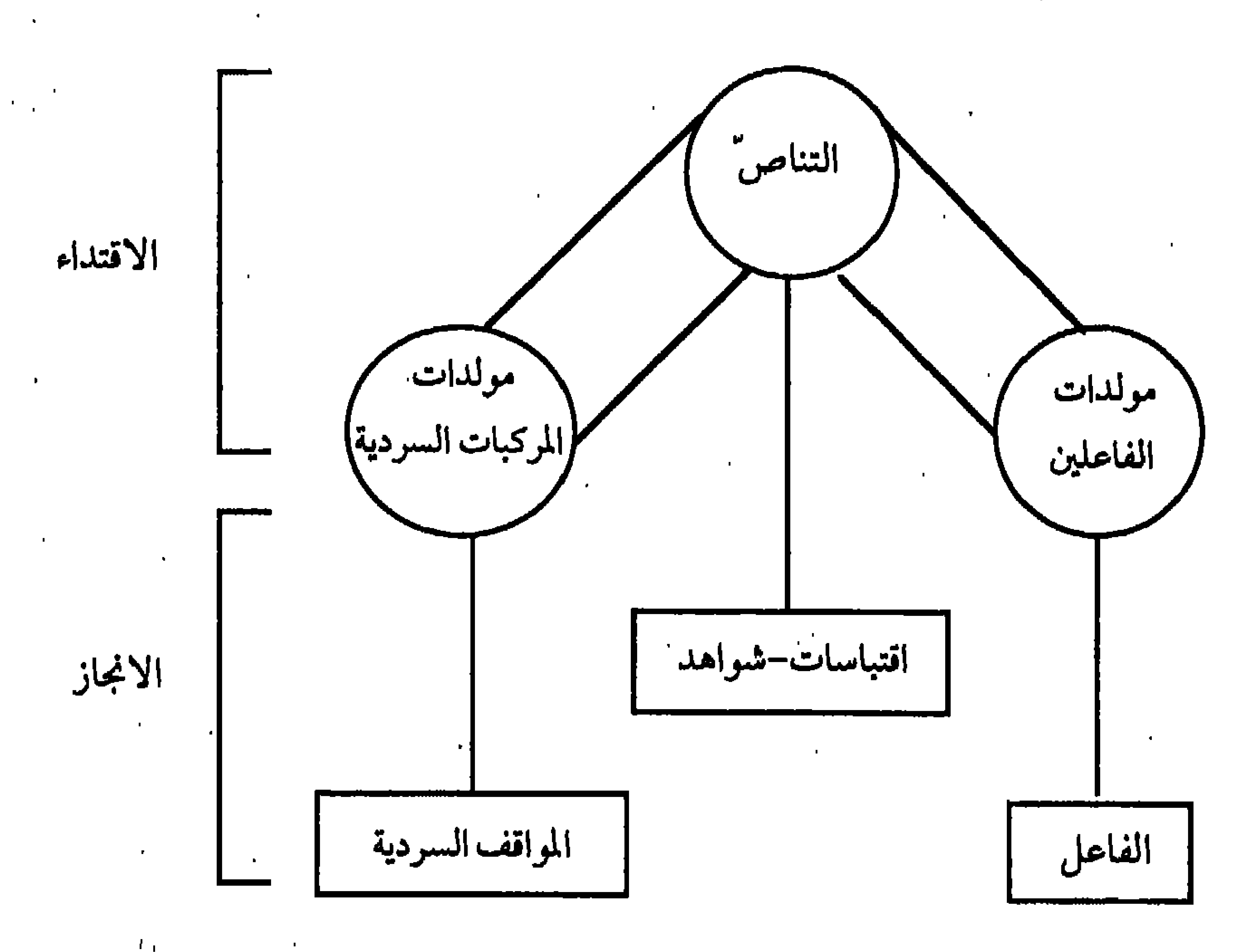
ولأغراض دراسية اقتضتها ضرورات المنهج ارتأيت حصر المستويات التالية:

- المستوى التاريخي.
- المستوى اللّغوي.
- المستوى المعرفي.
- المستوى الجمالي.

ويمثل كلّ واحد من هذه المستويات المذكورة أعلاه جانباً من قراءة «معركة الزّقاق» دون أن نهمل دراسة علاقته بالمستويات الأخرى ثم ربطها بالبنية الكلية للنص الرّوائي.

وترى جوليا كريستيفا (١) أنّ دراسة التناص لاتتم إلاّ بعد دراسة مولدات المركبات السردية ومولدّات الفاعلين وذلك لموضعة أهم الأجزاء الرّوائية ودراسة تحوّلاتها ضمن بنية النّص المتحقق (ص ٧١).

ولتوضيح ذلك قدّمت الشكل التالي:



ويعكس هذا الشكل العلاقات الموجودة بين التناص كصيغة من صيغ الاقتباس وتنظيم الشواهد وشذرات النّصوص اعتماداً على مولدّات الفاعلين Ac-tants ومولدات المتتاليات السردية. وهذه المولدات هي التي تمثل مستويات الدراسة التي نحاول ممارستها على نصّ الرواية.

(١) J. Kristeva: Le texte du roman p. 71.

*ـ المستوى التاريخي :

نعلم أن رواية معركة الزّقاق «هي عمل روائي تخييلي بالدرجة الأولى الهدف منه تصوير مجتمع معين في مرحلة حضارية مخصوصة وهي كبنية تعتبر سرداً لمجموعة من الأحداث المفترضة والمتخيّلة أو التي حدثت حقيقة مع درجات في العدول عن الواقع. ولكن رواية «معركة الزّقاق» اعتمدت على خلفية تاريخية متشكلة من مجموعة من النصوص المنجزة قبل النصّ الرّوائي المتحقق والتي تتحدث كلها عن الفتح الإسلامي للأندلس، ولهذا نرى أن التاريخي والتخييلي يتداخلان ويتعانقان ويحاول الكاتب أن يعيد التاريخي إلى الرّوائي.

هذه الملاحظة تعطينا مشروعية طرح السؤال التالي : كيف يمكن تحويل النّص التاريخي إلى نصّ روائي؟؟.

استناداً إلى الطروحات النّظرية المتعلقة بعلم السرد يمكن أن نجيب كالتالي :

-عزل النصّ التاريخي عن الأنساق الاجتماعية والحضارية التي ولد فيها وربطه بأحداث أخرى وجعله يتفاعل معها.

-ربطه بسياق سردي تتحكّم فيه السببّية الجمالية، لأن النصوص التاريخية لاتقدم منفصلة عن النصوص الرّوائية والأحداث السردية وبهذه الطريقة يفقد التاريخ خاصية التتابع والسببية المنطقية.

-جعله حيّاً داخل شبكة من العلاقات الجديدة، لأن ما يربط النّص الروائي بالنص التاريخي ليس هو المناسبة ولكنه السياق الجمالي.

ونصّ «معركة الزّقاق» يعتمد على التقنية الطباعية كوسيلة لتحديد المستوى التاريخي إذ أن كل نصوص ابن خلدون حول الفتح الإسلامي للأندلس وكذا خطبة طارق بن زياد التي ألقاها أمام خليج الزقّاق يوضع تحتها خطٌّ ليميزّها عن تعاليق الاستاذ ابن عاشور عليها أو محاولة طارق ترجمتها إلى الفرنسية.

ويبرز المستوى التاريخي خاصة من خلال نصّ خطبة طارق بن زياد التي جاءت مقاطع منها متفرقة في أجزاء عديدة من الرّواية، وقد جاءت هذه الخطبة تقريباً كاملة في(ص٧٢-٧٣) وهي الخطبة المشهورة: أيها الناس: أين المفرّ؟ البحر من ورائكم والعدوّ/ أمامكم.

وكذلك بالنسبة لكتاب الصلح الذي كتبه طارق بن زياد ليوليان القوطي (ص١٦٩-١٧٠). هذا إضافة إلى نصّ ابن خلدون حول فتح الأندلس وعلاقة طارق بن زياد بأميره موسى بن نصير.

من خلال هذه النصوص يعمد الكاتب إلى تفكيك عناصر التاريخ وبالتالي فإنه يقوم بنقد الفكر التاريخي وتبيان انحرافاته وانزلاقاته. ولعلّ الذي وجّه طارق البطل الرّاوي هذه الوجهة هو الأستاذ بن عاشور الذي كان يحذّر الأطفال وهم في المدرسة «التاريخ يا أولاد، «إياكم والتاريخ... جهنّمي هو يا أطفال» (ص٤٥) ومن هنا بدأ هذا المراهق، طارق بتفكيك عناصر التاريخ وخاصة ما يتعلق بالنصوص التي تتحدث عن فتح الأندلس.

ونرى أن الأستاذ بن عاشور يشك في خطبة طارق ويقول: «علينا أن نرتاب أوّلاً في نسبة هذه الخطبة إلى طارق بن زياد وثانياً في مناسبة إلقاء هذه الخطبة من قبل طارق. إذن النسبة والمناسبة يا أولاد... ولم يذكرها ابن عبد الحكم ولا البلاذري وهما أقدم رواة الفتوحات الإسلامية» (ص٩١).

إن الأستاذ بن عاشور يقوم بعملية مزدوجة الأولى هي تفكيك عناصر التاريخ وقد اعتمدت على العقل وقد اتبع المنهج الشكّي للوصول إلى الحقيقة مصطنعاً المنطق الديكارتي المركب من مقدمتين: الأولى الشك في النسبة والثانية هي الشك في المناسبة معتمداً على نفي القضيتين بالاستشهاد بالبلاذري الذي لم يذكر هذه الخطبة.

هذا التعامل الجديد مع التاريخ بتفكيكه ونقده أحدث صدمة لدى الأطفال «قال أحدنا: ولماذا حفظناها إن هي مزعومة؟ قال الأستاذ: اخرس يا بليد. إنما لجمالها وروعة بلاغتها وأسطوريتها لاتزيدها إلا قوّة وأهمية» (ص٩٢).

إن هذه الصدمة التي أحدثتها طريقة الأستاذ ابن عاشور في سرد التاريخ جعلت البطل يتساءل في حيرة: «لماذا التاريخ هكذا؟ وهل لا بدّ أن يكون مزيّفاً، رهيفاً، مغشوشاً؟ (ص٩٩) وأمام هذه الحيرة نجد أن صديقه كمال يمارس نوعاً من النّقد الساخر على خطبة طارق بن زياد ويقلّب وضعيات الجنود والعدّو و البحر، يقول: «أعلم أن طارقك هذا لم يقل قطّ البحر من ورائكم والعدوّ أمامكم ولا حتى العدّو أمامكم والبحر من ورائكم، خرافة» (ص٥٥) وهكذا يتّفق كمال مع الأستاذ كمال بن عاشور أن هذه الخطبة موضوعة من قبل آخر غيره، وقد استعمل الأستاذ كمال بن عاشور صفة «أسطورية» أما صديقه كمال فقد استعمل «خرافة». وبهذا فإنه يرى أن التاريخ مجرّد أسطورة وخرافة.

هذه الطريقة في نقد التاريخ هي نفسها طريقة ابن خلدون الذي يقول عنه علي أومليل [1]:

«إن ابن خلدون وهو يرفض الإسناد منهجاً للتاريخ يخرج عن تقليد متداول منذ قرون ويرفع مفهوم التاريخ إلى قوانين التاريخ والمجتمع (طبائع العمران) يعني وضع حدّ لاستنساخ لاينتهي لأنماط السرد والخبر» (ص٦). ومن هذا المنطق فإن الرّاوي- مثله مثل الأستاذ بن عاشور- ولتأكيد نسبة الخطبة الشهيرة التي ألقيت أمام خليج الزّقاق، يبدأ البحث في نسب طارق بن زياد وينقله عن المصادر القديمة «ومن الغريب أن الرّواية الإسلامية لا تحدثنا عن طارق بشيء قبل ولايته لطنجة، بل إنها تختلف في أصله ونسبته، فقيل هو فارسي من همذان، كان مولى لموسى بن نصير، وقيل إنه من سبي البربر، وقيل أخيراً إنه بربري من بطن من بطون نفزة (راجع البيان المغرب للبلاذري) وهذه أرجح رواية وقد تمّ إيرادها في هذا الكتاب بطريقة مفصلة: وهو طارق بن زياد بن عبد الله بن ورفحوم بن نيرغاس بن ولهاص

(١) علي أومليل: الخطاب التاريخي-ص٦- مركز الإنماء القومي- بيروت(؟).

ابن يطومث بن نفرا» (ص٦٧) ويأتي الأستاذ بن عاشور ببعض الأدلة التي تناقض أقوال بعض المؤرخين: «وهو بربري لم يكن عريقاً في العروبة والإسلام والظاهر أنها من إنشاء بعض المؤرخين المتأخرين صاغها على لسان طارق مع مراعاة ظروف الزّمان والمكان» (ص٩٩+ص١٠٣) وبهذه الطريقة فإن بن عاشور لايكتفي بتفكيك التاريخ بل ينقده ويعمل على إنتاج تاريخ أكثر واقعية.

هذه الالتباسات التي عانى منها التاريخ العربي والإسلامي هي التي جعلت سيد قطب [1] يقول: «التاريخ في المصادر القديمة نثار من الحوادث والوقائع والحكايات والملح والخرافات والأساطير والرّوايات المتضاربة والأقوال المتعارضة» (ص٤٢) وبهذا فإن سيد قطب يدعو إلى إعادة بناء التاريخ وكتابة تاريخ أكثر واقعية.

وهكذا، فإن نفي طارق من السياق التاريخي وإجباره على الاختفاء يغني الإعدام التاريخي والرّمي بالرّصاص. ويبدو من خلال نصّ الرّواية أن الذي خطأ أوّل خطوة في هذا الاتجاه بسبب الغيرة هو الأمير موسى بن نصير الذي أمر بوقف زحف طارق وتوغّله عندما وصلته أخباره.

إنّ أمر موسى بن نصير بإيقاف الزّحف هو أمر بوقف القصة وتحويل التاريخ وتحريفه وكبح الخطاب. إن الأمر بالتوقف عن التوغل في الأندلس هو أيضاً أمر بالكف عن الحركة.

إن الجملة الفعلية (فحركّته الغيرة) التي استعملها ابن خلدون في سياق حديثه عن موسى بن نصير تعني الحركة باتجاه فعل مضادّ. الغيرة من التغيير والتغيّر جاءت مقترنة بالحركة من أجل الحصول على قيمة معينة. إن الغيرة في هذا المجال هي التغيّر وهي الحالة المولّدة لمجموعة من الحالات وردود الفعل.

---

(١) سيّد قطب: في التاريخ.. فكرة ومنهج ص٤٢. دار الأندلس.

وتقوم هذه الجملة (فحرّكته الغيرة) بدور الهاجس المحرّك الذي يقول عنه الرّاوي:

«كل شخص يمتلك صورة ذهنية واحدة، فريدة من نوعها، تلعب دور الهاجس المحرّك لكل حياته . . . وتكون هذه الصورة عادة غير موعي بها من قبل الإنسان الذي يبلى بها» (ص٤٥).

ونلاحظ أن هذه الجملة تتكرّر في كل مرّة يأتي فيها الحديث عن خطبة خليج الزّقاق أو عندما يداعب طارق البطل/ الرّاوي صديقه ويتهمه بأنه يغار منه. وعدد تواترات هذه الجملة في نصّ رواية «معركة الزّقاق» يفوق عشر مرات (ص١١-٤١-٥٨-٧٤-٨٦-١٠٣-١١٩-١٣٥-١٤٩ . . .).

«فحرّكته الغيرة» هذه الجملة استعملها ابن خلدون كصيغة احتجاج على عمل موسى بن نصير، وهي تأويل مجرّد لاستراتيجية هذا الأخير في الفتح الإسلامي للأندلس لأنه ربّما يكون هناك هدف آخر من وقف زحف طارق بن زياد الذي قد يؤدي إلى القضاء على جيوشه في حالة حدوث تحالفات صليبية ضدّه لأنه أصبح يهدّد استقرار بعض الممالك الأوروبية ويزعزع عروشها.

ومن خلال معاينتنا للمستوى التاريخي يتضح لنا أن النصّ الروائي/ التخييلي يتعامل مع التاريخ من خلال ذاتية معينة لأن الموضوعية-في نظره- تقدم التاريخ بأشكال مهشمة ذلك أن ما يصنع الأحداث التاريخية هو تشابك المواضيع والمواد التي تساهم في صناعة التاريخ وهكذا يكون الهدف من تفكيك التاريخ ونقده هو إزاحة الغشاء عن المناطق المظلمة فيه والكشف عن المسكوت عنه.

***-المستوى اللغوي:**

إنّ الرّواية شأنها شأن أنواع الخطاب الأدبي الأخرى إنتاج لغوي ولهذا فإن الممارسة السردية ممارسة لغوية بالدرجة الأولى. ولهذا نجد أن لغة رواية «معركة

الزّقاق» رواية ذات مستويات متعددة لأنها مركبة من نصوص مختلفة أخذت عن نشاطات متعدّدة وحقول متنوّعة. إنها بهجة الكاتب أمام اكتشافاته للكلمات والنصوص والرّموز اللغوية والثقافية.

إنّ هذه الرّواية تمثل خميرة الكلمات وهو ما عبرّنا عنه من قبل بالمولدات حسب مفهوم جوليا كريستيفا، فالكلمات لا تكتفي بدلالاتها المعجمية أو مجرّد الإحالة إلى حدث أو حالة معيّنين ولكنها تعمل كرموز بالمفهوم السيميائي وهي التي تمنح الرّاوي حرية التعبير والإنتقال بين الرّموز الثقافية المختلفة «خميرة الكلمات تضخم الأمور المنتشرة أمامه وهو مستلق على فراش الفضحية وكأن الكلمات كلها أصبحت الآن مكسورة، ممحوّة، مشطبة، مبعثرة، فتبقى معانيها مغلوطة، مشبوهة، ملبوسة إلى درجة أنها أصبحت لا تعني في نظره شيئاً. وصل به الأمر إلى مراوغة الأشكال ولو كان الأمر ناتجاً عن مجرّد انتشارها في حركيتها المتكرّرة»(ص٩٧).

إن هذه الفقرة المأخوذة عن رواية «معركة الزّقاق» تعكس برنامجاً «لغويا» متكاملاً في كيفية تعامل الرّواية مع اللغة، فخميرة الكلمات هي هذه الرشاقة في توظيف الكلمات التي تصبح نصوصاً وفي كلّ مرة تتوالد وتتكاثر كاستعمال كلمة الغيرة أو «فحركته الغيرة أو اسم طارق أو الزّقاق التي يمكن أن تكون بؤراً مولّدة للدلالات والمعاني وذلك بتضخيمها للأمور حتى تصبح فضيحة. ولكن رواية معركة الزّقاق شأنها شأن الرّواية الجديدة لها طريقتها الخاصة في التعامل مع اللغة (وكأن الكلمات كلها أصبحت الآن مكسورة) لأنها أعدّت لمناسبات معينة ومواقف مخصوصة، لذلك فإن دور «معركة الزّقاق» مثل دور رواية «الممحاي Les Gommes لروب غرييه هو محو الرّوايات السابقة والصور والأشكال النمطية وتحطيم الانسجام والترتيب الذي تحافظ عليه الرّواية التقليدية بكل شدة وضراوة.

وبهذه الطريقة فإن هذه الرّواية تراوغ الأشكال المتكرّرة لتأسيس شعرية روائية جديدة.

إن خميرة الكلمات هي المخزن اللّغوي الذي تتكلم عنه الرّواية «أهتف أو أرافق رجّة ترتاح في هتك البلاغة التافهة والتاريخ المتبلّد وانكسار المخزن اللغوي فعنفي الميمون تعلّمته يوم سرق أبي كرّاسي وتركني أحمل وحدي هذا الاسم الثقيل طارق (ص١٢١-١٢٢). ثم نفس المعنى نصادفه في (ص١٢٦).

إن هذا المخزن اللّغوي هو الذي جعل ابن منظور يعاني «من جهل اللغويين المتحجّرين والفقهاء المخلوقين بنقل أطنان المخطوطات على جمل شامخ ومأجور من الاسكندرية إلى بغداد حاملاً هذا اللّسان العربي والدنيا حوله لاتبالي ولاتكترث» (ص١٢٢) وهذا المخزن اللّغوي هو الذي ساعده على عملية الترجمة التي كان والده (صاحب القرار) يطالبه كلّ مرّة بها وينقل له نصوص ابن خلدون من العربية إلى الفرنسية.

إن طارق بن زياد مارس نوعاً من الإغراء على والد البطل / الرّاوي وفرض عليه-إعجابه ليس بالحدث التاريخي فقط ولكن باللغة بالدرجة الأولى وخاصة خطبته التي ألقاها أمام خليج الزّقاق. وهذا ما جعله مفتوناً بترجمتها إلى الفرنسية والترجمة هي عشقه الأول كما لاحظ ذلك البطل الرّاوي: «إنه يعشق عملية الترجمة ونصوص ابن خلدون حول فتح الأندلس والرياضيات» (ص١٣) وهذه الترجمة التي يقوم بها طارق تحت مراقبة والده نجد تمريناً منها في (ص١٢) حيث يتجاور النصّ العربي مع النصّ الفرنسي الذي ترجمه طارق.

إن عشق والد طارق البطل / الرّاوي للترجمة لم يتوقف عند نصوص ابن خلدون حول فتح الأندلس بل يمتدّ إلى نصوص سلوسته التي تتكلم عن حروب يوغرطة: «يقول أبي ترجم يا ولد. كان شغوفاً باللغات والتاريخ والتجارة

والرياضيات يحبّ الترجمة من اللغات القديمة. هاتنا يا ولد بنصّ سلوسته حول حرب يوغرطة» (ص١٤٠) وبعد هذا الطلب يبدأ تمرين الترجمة حيث يُقابل كل كلمة عربية كلمة لاتينية.

وهذا الشغف باللغات والترجمة والرياضيات والتاريخ هو الذي يجسده ابنه طارق البطل/ الرّاوي أثناء إعادة بنائه لذكريات الطفولة والمراهقة، عندما «كان يتطلّع، في الصباح، على ضجيج الأشياء وفرقعة الأصوات ونحنحة العمة فاطمة. غاص في الفراغ، اقتحمته الأشياء المغمومة، الغامضة، القاحلة، المبهمة، الممزوجة بشكل متزايد يجعله رهيف الحسّ والشعور» (ص٩٦).

فإذا كان الأب (صاحب القرار) يعشق الترجمة ويحبّ الدقة في اختيار الكلمات المناسبة سواء بالنسبة للغة المنقول عنها أو اللّغة المنقول إليها، فإن طارق وشمس الدين ابن عمه-يختلفان عنه. فشمس الدين يعمد إلى تكسير اللغة الفرنسية عن معرفة ودراية بينما طارق اتجه حبّه إلى اللّهجات واكتشاف عبقريتها.

إن لغة العدوّ (فرنسا) هي سلاح في وجهها، لذلك فإن شمس الدّين يكتب بها الشعارات لمحاربتها، أو على الأقل لإشعارها بتذمره من وجودها على أرض الجزائر، لذلك فإنّه يعمد إلى «نحت شعارات على أرضية سطح بيت عربي بلغة العدوّ نفسه» (ص٢٦) Allgérie Vaincra ولكنه إذا تعلّق الأمر بسبّ فرنسا (تسقط فرنسا) فإنه يشوّه الكلمات عمداً.

يقول طارق «صعدت إلى السطح فمحوت Abat La france وعوّضتها بالعبارة الصحيحة Abas فراح شمس الدين ساخراً: كل هذا الاحترام الذي تبديه نحو لغة العدوّ إن هو دلّ على شيء فعلى أنك متواطئ معه». (ص١٦٥). وهكذا نكتشف أن شمس الدين كان يكسر اللغة الفرنسية عمداً وليس عن جهل لقواعدها أو إملائها. و «كرر شمس الدين الخطأ الإملائي نفسه. كتب Abat La Fransse، قلت: مابك أنت حمار إلى هذه الدرجة؟ قال: ولماذا تريد أن أكتب كلمة فرنسا كتابة صحيحة؟ قلت: الحقّ معك، إنك لداهية» (ص١٨٠).

من خلال إجابة شمس الدين يتضح لنا وعيه السيّاسي المبكّر بأن اللغة هي رمز سيادة أمة من الأمم وتحطيم اللغة الفرنسية له دلالته الكبرى عند شمس الدين وهي تعني التدّمير الحضاري ورفض تعليم هذه اللغة هو رفض لتواجد أهل اللغة.

أمّا طارق فإنّه بعد اهتمامه بالترجمة نتيجة الضّغوط التي يمارسها عليه والده، أخذ يهتمّ باللّهجات باعتبارها لغة الشعب واكتشاف عبقريتها هو اكتشاف عبقرية هذا الشعب في التّعبير وإبداعه داخل لغته لاداخل لغة المستعمر.

وهذا المستوى اللّهجي نجده يتوزع على كامل مساحة الرّواية ويعطيها نكهتها الخاصة لأنه يثبتها في الزّمان، أي فترة الحرب التحريرية الجزائرية ويثبتها في المكان أي من ناحية قسنطينة ومنطقة الشاوية و ذلك لسببين:

الأولّ: هو أن قسنطينة تمثل فضاء الرّواية وداخل هذا الفضاء تتشكل الأحداث التي صنعها البطل الرّاوي في طفولته ومراهقته، وكذلك فإنه ينقل لنا الأحداث التي كان شاهداً عليها. ولهذا يريد أن يغطي للرواية طابعها الواقعي.

الثاني: إن منطقة البربر كانت جزءً من مقاطعة قسنطينة، ولأن طارق بن زياد (معبود أبيه) ينحدر من أصل بربري.

وفي هذا المنظور فإن الرّواية تعطينا بلهجة عربية تلخيصاً عن كيفية مشاركة البطل مع شمس الدين ابن عمه وصديقه كمال كيف أعدموا بالسكّين خمسة جنود من اللّفيف الأجنبي. ويمتدّ هذا الحوار الدّاخلي الغريب كما تصفه الرّواية من ص٧٦ إلى ٨٠ وينقل خلاله شمس الدين التفاصيل الدّقيقة- بنشوة غامرة- كيف دخل الأصدقاء الثلاثة إلى الحانة وافتعلوا السكّر إلى أن قاموا بعمليتهم البطولية وإعدامهم-بالسكين لاغير- لخمسة جنود من اللّفيف الأجنبي.

وإذا كان طارق قد أفلح في الترجمة من العربية إلى الفرنسية تحت ضغط والده فإنه عجز عن النّقل من العربية إلى اللهجة لأن لها نواميس وقوانين تجعل

عبقريتها تختلف عن عبقرية الفصحى. يقول: «قالت أمّي جاءوا على غرادة. ترجم هذا الانبهار أيضاً. ما عدا الأرقام. عشقي للغات بما فيها اللّهجات العامية (على غرادة) والبربرية» (ص٣٠). إنه انبهار طارق أمام عبقرية اللهجة، ولعلّه أيضاً انبهار الكاتب رشيد بوجدرة أمام اللهجات واللغات، وأعماله الإبداعية خير دليل على ما نذهب إليه.

ونجد كمال صديق طارق البطل الرّاوي يخاطب طارق بن زياد بمرارة بعد أن نهره موسى بن نصير وجرّده الأستاذ بن عاشور من خطبته البليغة، وفي نغمة ودية وعميقة يتوجّه كمال إلى طارق بن زياد بلهجة هي مزيج من البربرية واللهجة العربية: «ثخناك، ثخناك... آشو أقجون. لله درك أيها البربري. فلا خطبتك منك ولا انتصارك لك. أنت أقجون لا بطل... اثخنك. آقجون. لقد سقطت في الفخ ّأيها البربري» (ص٩٨و١٠٤).

هناك قضية أخرى -في هذا المستوى- التي يجب الاعتناء بها وهي ما يسميه اللغويّون بالتداخل اللّغوي، وهي ناتجة عن إعجاب البطل باللهجة العربية لذلك نجده في أكثر من موضع يحاول ردّ بعض الكلمات العامية إلى أصولها الأولى، يقول: «الزّوخ والفوخ، زاخ يزيخ زيخاً وزيخاناً جار ظلم تفاخر تبتجح كلمة عربية قحّة ماتت فقط لاستعمالها في العامية» (ص١٢٦). وكذلك في فعل خزر: «خزر هي أيضاً كلمة عربية. قال ابن منظور في هذا الصدد: خزر، يخزر، خزراً نظر بمؤخرة عينه وتداهى، وخزر الرّجل هرب. إنه نفس المعنى» (ص١٦٥).

هذه الكلمات التي يعتقدها القارئ عامية يرجعها الرّوائي إلى أصولها الفصيحة، كما يحاول أيضاً أن يطبّق الميزان الصرفي على بعضها الآخر وهي نفس المحاولة ترمي إلى الهدف نفسه. يقول الرّاوي: «ولكن عدني ياصديقي أنك تارك هذه الربطة (ربطة العنق) الزّهاقة، الزعاقة، البرّاقة، ماعليش كله على وزن فعال... للمبالغة» (ص١٤٩).

كل هذه المستويات اللغوية التي تستعملها الرّواية هي دليل على حبّ طارق للغات وعشقه للهجات، وهي بالإضافة إلى كونها تحدّد مستويات التخاطب بين الأفراد روتعكس مستواهم الثقافي والاجتماعي، فهي تعطي للروآية طابعاً بوليفونياً (متعدد الأصوات) يقربها من التركيب الموسيقي السمفوني.

وهناك صوت آخر يظهر على هذا المستوى وهو صوت الجرائد- الفرنسية خاصة- ويعكس قلقها وخوفها في بداية الحرب التحريرية الجزائرية. إذ بعد أن قام طارق وصديقاه بقتل الجنود الخمسة «عنونت الجرائد في اليوم التالي أن الجيش الفرنسي قد أباد عصابة من الخارجين عن القانون إبادة تامة un groupe » (ص٣٠) de Hors - la - loi Anéonti وهذا لامتصاص هزيمتها من جهة و لإيهام الفدائيين أن قوات المستعمر قد قامت بحملة انتقامية. واستعمال الجرائد الفرنسية لعبارة «الخارجين عن القانون» دلالة لعدم الاعتراف بشرعية الثورة الجزائرية.

وبطريقة تشكيلية يقدّم لنا الرّاوي عناوين لجريدة قديمة أخرجها من درجه، ويتبع طريقة طي هذه الجريدة ففي(ص٩٩) يقدم لنا وجه الجريدة العلوي:

-لم أقتل السيدة بيرون...

-موجة الإرهاب...

-ضيفة الملكة... (النص بالفرنسية).

وأدار الوجه السفلي للجريدة المطوية (ص١٠٩) وقرأ النصف التالي من العناوين:

-... صرخت «سيلفي بول».

-... تحوم حول الجزائر.

-... «جينا لولو بريجيدا» (النص بالفرنسية).

ثم بعد ذلك يطلب الجريدة من صديقه «أخرجها من جديد من الدرج، بحذر وعناية وكأن الأمر يتعلق بمخطوط نادر عريق في القدم: فتحها أمام وجهي وهو يمسك طرفيها بيديه. قرأت:

لم أقتل السيدة بيرون صرخت «سيلفي بول».

موجة الإرهاب تحوم حول الجزائر.

ضيفة ملكة انجلترا: «جينا لولو برجيدا». (ص١١٢) النصّ بالفرنسية.

وهذه الشعرية في التقطيع تحاول أن تحاكي حركة طارق في تناول الجريدة وقراءة عناوينها، كما أنها في الوقت ذاته تعطينا أدلّة عن تاريخ صدور هذه الجريدة وتضع الرواية في سياق تاريخي محدّد.

وتقدّم لنا الرّواية عنواناً آخر من عناوين الجرائد الصادرة آنذاك وكلها تهدف إلى تخويف الشعب الجزائري والتشكيك في شرعية ثورته منها: «نحن هنا في أرض فرنسية وسنبيّن ذلك» (ص١٣٢) وقد جاء هذا العنوان في شكل تهديد.

وصوت الجرائد هذا، بالإضافة إلى وظيفته البوليفونية، فإن له وظيفة أخرى تعكس صوت الآخر وبالتالي نظرته إلى الثورة الجزائرية و موقفه منها.

وهناك تقنية أخرى حاول بها الرّاوي أن يؤطّر روايته من وجهة نظر الزّمان بالإضافة إلى محاولته لتركيب تاريخ الثورة الجزائرية وخاصة في بداياتها الأولى. تتمثل هذه التقنية في توظيف الشعارات المكتوبة على الجدران.

ومن وجهة نظرية فقد استعملت مدرسة الحوليات Les Annales هذه الطريقة في كتابة تاريخ منطقة معينة أو فترة زمنية محدّدة من خلال دراسة الشعارات المكتوبة على الجدران التي تعكس اتجاهاً اجتماعياً معيناً أو تياراً فكرياً محدّداً، وعلى مستوى الإبداع نجد أن الربيعي قد استعملها في إحدى رواياته وذلك لإعادة كتابة تاريخ الأحزاب وصراعها من خلال كتابة الشعارات على الجدران.

وهذه الشعارات المكتوبة على الجدران كتبت كلها باللغة الفرنسية. أمّا مضمونها فكلّه وطني. يحيا الشعب الجزائري (ص٣١) وتسقط فرنسا (ص٥٦) وتحيا مولدية قسنطينة Moc(ص٥٧) وتحيا جبهة التحرير الوطني وتحيا المولودية (ص٥٩) وتحيا الجزائر وجبهة التحرير الوطني ستنتصر (ص٧٧) و«الجزائر حرّة»،

كتبتها شعارات بلغة العدوّ نفسه» (ص١٦٥). . . عدا شعار واحد كتب بالفرنسية ويحتوي على مضمون غرامي:

«جاكلين أين أنت ياحبيبتي؟» (ص٢١).

وكتبت هذه الشعارات كلها بلغة العدوّ نفسه كما تقول الرّواية لأنها موجهة أصلاً إلى فرنسة وتعكس رفضها لوجود الاستعمار وتعلقها بمطلب تحرير الجزائر. وهي طريقة المهمشين والمقموعين في التعبير عن أحلامهم ورؤاهم وسخطهم وغضبهم. وبهذه الطريقة فإن رواية «معركة الزقّاق» تجعل من المدينة نصاً تاريخياً مفتوحاً» خاصة وأن الجدران كلّها قد اكتسحتها عشرات الكلمات المنقوشة وهي عبارة عن خليط من الشعارات السياسية والرياضية وحتى، في بعض الأحيان الغرامية» (ص٢١).

ويرى أن وظيفة هذه الشعارات المكتوبة على الجدران لها وظيفة تاريخية وأركيولوجية لأنها تحاول القبض على تلك اللحظات الهاربة وتجمّدها. تقول الرّواية: «وكأنها (الأيدي) اجتهدت ما في وسعها لتترك للأجيال التالية ليس فقط آثاراً عما كان يساورها في ذلك العهد بالذّات، بل مجموعة من الحفريات الحقيقية الفائضة عما هو مخف من قلق وطموح وازدراء وسمّو الخ. . .» (ص٢١). فوظيفة هذه الشعارات-حسب الرواية-هي وظيفة تاريخية بالإضافة إلى كونها وسيلة للتعبير عن إجلاء المخفي وإبراز المسكوت عنه، وبالتالي فإن لها وظيفة تاريخية ووظيفة نفسية-اجتماعية إضافة إلى اعتبارها وسيلة من وسائل الاتصال والتبليغ.

*** المستوى المعرفي:**

هذا المستوى من الخطاب يبدو جديداً على الرّواية العربية، فإذا كانت النصوص الإنسانية تاريخية أو جمالية قد وظفت بكثرة خاصة في رواية «الوقائع الغريبة لاختفاء أبي النّحس المتشائل» لاميل حبيبي حيث يظهر التناصّ (المستوى

التاريخي خاصة) بشكل حادّ، فإن توظيف المستوى المعرفي والخطاب العلمي يعدّ نادراً جداً، ويمثل هذا المستوى ممارسة عشق الرّاوي للرياضيات وحلّ المعادلات الرّياضية بالإضافة إلى النصوص التاريخية التي هي خطابات علمية بالدرجة الأولى.

ولكي يبرهن البطل عن حبّه للرياضيات كما جاء في أكثر من سياق في الرّواية فإننا نجد معادلة من الدرجة الثالثة: ٠=١-×٣-٢×٣+٢× تتكرّر في كل مرّة يذكر فيها طارق حبّه للرياضيات أو عندما يطلب منه والده حلّ المعادلات وقد تكرّرت هذه المعادلة خمس مرات: ص ص ١٦-٢٧-١٨٣-١٧٧و١٧٥ وأعطى بعد ذلك حلها الكامل والصحيح في ص١٥٦ مع إعطاءالـP (كثير الحدود)أي Polynomes والناتج الذي هو١=× غير أن السّطر الرياضي الذي جاء بعده يعتبر من وجهة نظر الرياضيات غلط لأن٣-٢-=× يساوي في الحقيقة ٥- أي يصير ٥-=× وفي الواقع فإن ١=×. وحول هذه المعادلة أعطى الخطوات المنطقية التي يجب اتباعها.

وهناك معادلة جبرية أخرى هي (٠=١-×٣-٢×٣+٣×) وبهذه الصيغة فإن هذه المعادلة تخالف الكتابة الرياضية التي من أهمّ قواعدها عدم تتابع إشارتين (إشارة الزيادة أو النقصان والقسمة والضرب) أو انتهاء الجملة الجبرية بإشارة، بل يجب أن تنتهي بعدد وعليه تكون الكتابة الصحيحة للمعادلة كالآتي٠ = (١-)×٣-٢×٣-٢×٣-٣×٣. وهذه المعادلة تكررت مرتّين في ص١٣و٢٩.

وهذه المعادلات قد تصدم القارئ التقليدي الذي تعوّد على التعامل مع المثالات والأخيلة، ولكننا إذا وضعناها في سياقها الطبيعي داخل نصّ الرّواية فإننا نعتبرها أصداء للممارسات المعرفية التي كان يقوم بها البطل أثناء طفولته ومراهقته، وأنها تشكل جزءاً من ذكرياته.

إن المستوى المعرفي في هذه الرّواية يمثل جزءاً هاماً من المستوى التاريخي ذلك

وكل ما رافق هذا الفتح من التباسات وخفايا لايعرفها إلاّ من تبحّر في معرفة تاريخ هذه الفترة.

وإذا كنّا قد رأينا من قبل كيف «يستعرض» الرّاوي مقدرته على حلّ المعادلات الرياضية من الدرجة الثالثة، فإننا نراه أيضاً يستعرض ثقافته الأدبية والتاريخية، وتعكس كلها هذا الافتتان باللغة. «يقول: هل تعرف من صنّف لسان العرب؟ أقول محمد بن مكرم علي بن أحمد الأنصاري الإفريقي ثم المصري جمال الدين أبو الفضل بن منظور، كان ينسب إلى رويقع بن ثابت الأنصاري ولد سنة ٦٣٠هجري في المحرم وسمع من ابن المقير ومرقض بن حاتم وعبد الرحمن بن طفيل ويوسف بن المخيلي وغيرهم. وعمرّ وكبر وحدّث فأكثروا عنه وكان مغرىً باختصار كتب الأدب المطوّلة فاختصر الأغاني والعقد والذخيرة ونشوان المحاضرة ومفردات ابن البيطار والتواريخ الكبار» (ص١٧٥/ ٧٦) وهذا النصّ الذي يسرد حياة ابن منظور ونسبه وتراثه يبدو ظاهرياً لاعلاقة له بنصّ الرّواية ولكنّ الرّاوي بصفته هيئة سردية تربط بين النصوص المختلفة من حيث التكوين أو الطبيعة، جعلت منه هذه الهيئة جزءاً من ذاكرة النصّ الرّوائي.

وينتقل الرّاوي من الحديث عن المنمنمة إلى تثبيت خطبة طارق بن زياد التي ألقاها أمام خليج الزّقاق كاملة «والتي اعتبرها المؤرخون منذ قديم الزمان نموذجاً» «للفصاحة والبلاغة والحماس الحربي: أيها الناس أين المفرّ؟ البحر من ورائكم والعدوّ أمامكم...». (ص٧٢-٧٣). وكذلك يثبت الرّاوي نسخة (كتاب الصلّح) الذي كتبه طارق بن زياد ليوليان القوطي «(ص ١٦٩-٧٠) وهناك الكثير من المواقف التي يتّخذ فيها الكاتب البطل كوسيلة لتثبيت نصّ تاريخي محكوم باشطراتاته وملابسات ظروف كتابته، كما أن البطل هو وسيلة من وسائل تثبيت الخطاب العلمي المتعلق بالتاريخ، حيث يمرّ من الخطاب الروائي التخييلي إلى

الخطاب العلمي كما نرى في السياق: «تفاقم الجوّ داخل السيارة قال طارق: هذه عافية وإلاّ نار تقول باب جهنم تحلّ على مصراعيه. قلت في أي يوم بالضبط غزا طارق بن زياد جبل الفتح هذا؟ أجابني: يوم الاثنين الخامس من رجب سنة٩٢ هجرية الموافق ٢٧أفريل ٧١١ميلادي بالتدقيق» (ص١١٥-١٦). ثم يأتي على ذكر أسماء المؤرخين أمثال البلاذري، ابن قطية المقري، ابن عبد الحكم، ابن الأثير، ابن خلدون ثم على آرائهم حول نسب طارق بن زياد وآرائهم حول فتحه بلاد الأندلس ومدى صحة خطبته التي ألقاها أمام خليج الزقّاق.

وهذه المعلومات التي نجدها منتشرة على مساحة النصّ الرّوائي تشكل المستوى المعرفي وتؤكد ما ذهبنا إليه أن الرّواية الجديدة هي قراءة/ كتابة وأن الكاتب يعيد كتابة النصوص التي قرأها حرفياً، وهي نوع من المحاكاة الساخرة من هذه النصوص. كما أن هذا الاقتباس يكون في بعض الأحيان طويلاً إلى حدّ الازعاج كما نلاحظ ذلك على نصّ خطبة طارق بن زياد الذي تكرّر عدة مرات، رغم أننا حفظناها منذ طفولتنا. والهدف من ذلك كما أتصوّر هو إحداث هزّة في البنية الذّهنية وتحويلها من مجرّد الإعجاب والطرب وبالتالي الهروب إلى دفء الماضي إلى تأمل هذه الخطبة وملابساتها سواء نسبتها إلى طارق أو المناسبة التي قيلت فيها.

*المستوى الجمالي:

داخل هذا المستوى يتمفصل الحديث عن المنمنمة التي تصوّر وقوف أوّل الفاتحين المسلمين أمام خليج الأندلس وهذا لعلاقتها المباشرة بمضمون الرواية. ثم هناك لوحات أخرى بالإضافة إلى بعض التعابير الشعرية. وهذه المنمنمة تلعب دوراً مساعداً في توضيح بعض القضايا التاريخية ومن خلالها يحاول الراوي أن يقوم بتحليل دقيق علمي إلى أبعد حدّ لفنّ المنمنمة معتمداً على ثقافة تشكيلية مبيّناً أهمّ التقنيات البلاستيكية وكيفية تعبيرها.

ولكن كيف وصلت هذه - إلى الرّواية وما علاقة الرسم بالتخييل؟ وما هو مصدر هذه المنمنمة؟ وما هو شكلها؟ وكيف تتمّ دراستها وإعطاء التفاصيل الدّقيقة بشأنها؟

الإجابة عن هذه الأسئلة يوفّرها لنا النصّ الرّوائي نفسه. والجواب الذي يبدو من باب البديهيات أن العلاقة بين المنمنمة والرّواية تتبدّى على مستويين: المستوى المضموني لأن كليهما يتحدث عن فتح طارق بن زياد للأندلس والمستوى الثاني وظيفي إذ أن كلاً من الرّواية والمنمنمة وسيلة من وسائل الاتصال مع اختلاف أدواتهما.

في البداية يجب أن نتعرف على مصدر المنمنمة. إن مجرّد وجودها أثار مجموعة من التساؤلات لدى الطفل طارق الذي بدأ يبحث عن مصدرها ويؤرقه السؤال حتى تبدو بالنسبة له مجرّد خيال. يقول: «من أين أتت؟ أين هي؟ «قد تكون مجرّد تصوّر ذهني» (ص٩) ولكنه عندما يكبر ويعي محيطه يعرف أنّ والده هو الذي أحضرها و علّقها على الجدا ر لأنها تمثل جزءاً من انتصارات نموذجه المثالي طارق بن زياد ولها قيمة لا تقل عن قيمة نصوص ابن خلدون، لأن هذه المنمنمة تتعلق «بمفاخر وصنائع معبوده الذي فتنه منذ صباه فلم يكتف بشراء هذه المنمنمة الرّائعة بأموال باهظة، بل سمّاني به يوم ولادتي» (ص١٠٤)، وهكذا نكتشف مصدرها، أي أن والد طارق هو الذي اشتراها إعجاباً بقيمتها الجمالية ولما ترويه من بطولات «معبوده» كما يقول الرّاوي.

يمكننا أن نتساءل أيضاً من هو صاحب هذه المنمنمة، أي من الذي رسمها، إن التاريخ لم يذكره إنه «رسام مجهول قد أتى به طارق لاصطحابه أمام هذا الزّقاق قبل

عبوره من قبل السبعة أو العشرة آلاف مقاتل» (ص٧١) ولعلّ هذا ما يزيد هذه المنمنمة قيمة لأنها تقبض على نبض التاريخ دون أن تعلن عن هويّة هذا الذي يحاول أن يمسك بتلك اللحظات الهاربة والتي تصنع الحدث لذلك فإن والد طارق البطل الرّاوي قد أعجب بها أيّما إعجاب «فعلّقها على جدار المكتب، وأرادها نموذجاً لبطولة العرب والمسلمين ورمز الشجاعة» (ص٧٤) وبما أن هذه المنمنمة قد تحوّلت من مجرّد تعبير جمالي عن موقف تاريخي محدّد إلى رمز وذلك بسبب قيمتها التاريخية، صارت «تتصدّر المكانة المرموقة من أحد جدران المكتب الذي يغلق الأب نوافذه في فصل الصيف منعاً من تسرّب الحرارة إليه. . .» (ص١٠١)، إنها «المنمنمة نفسها التي احتفظ بها الأب على الجدار المقابل لمكتبه، وهي الصورة التي تمثل طارق بن زياد وأعوانه وهم واقفون أمام سور الزّقاق قبل نشوب المعركة الحاسمة ضدّ القوط» (ص١٠٢).

بعد بحثنا في أصل المنمنمة يتعيّن علينا أن نبحث في طبيعتها، أي ما هو شكلها وما هو لونها وكيفية تعاملها مع الألوان. ظاهرياً يبدو أن اللّون الأصفر هو الطاغي على المنمنمة، وذلك لأسباب تتعلق بنفسية الرسام المجهول ونظراً لظروف الموقف التي اقتضت ذلك:

«أمّا اللون الأصفر فيطغى على غيره من الألوان التي تشتقّ منه باستثناء بعض البقع الحمراء القانية اللاّمعة، هنا وهناك والمبعثرة في تلك المساحة الصغيرة حيث تركزّت تلك الفرقة المكوّنة من عشرة فرسان راكبين خيولاً أصيلة. . .» (ص٨) وفي مقطع آخر يقول الرّاوي:

«أمّا اللون الأصفر فقد كان يسيطر على سائر الألوان في المنمنمة العتيقة التي لاتبرح معلقة على الجدار المقابل لمكتب الأب. . .» (ص١٣٦)، ولكن بتقادم الزمن أصبحت هذه الألوان «فاترة بعض الشيء، أكروماتية، صبغية وغير لونية، وكأنها غطست في المياه بعد نهاية عملية الرسم هذه، مباشرة» (ص١٣٧+ص٩).

وهكذا نرى أن اللّون الأصفر هو الطاغي على المنمنمة كما هو الحال بالنسبة للرافعات التي تعمل في الورشة المقابلة لعيادة طارق، وكذلك كل الشعارات التي كتبها طارق مع ابن عمه شمس الدين كلّها كانت بالطباشير الصفراء «قلت: لا تستعمل إلاّ الأصفر، فهذا لوني.» (ص٨٣). ومن هنا يمكن أن نستخرج العلاقة بين المنمنمة/ اللوحة والرّموز الأخرى الطباشير بعدّها تقوم بتشكيلات بلاستيكية والرّافعة. فهذه الرّموز تشترك في كونها كلها يطغى عليها اللّون الأصفر ثم إنها أدوات للحفر والتّثبيت ولكن هذه الرّموز تشير (أو تعبّر) إلى أزمنة مختلفة: المنمنمة: فتح الأندلس-الطباشير: طفولة البطل الراوي- الرّافعات: حاضر البطل الرّاوي ومتمّ كهولته.

ولكن ما دلالة اللّون الأصفر؟ حسب علم نفس الألوان «فإن الأصفر يدلّ على أن الإنسان دوماً يقظ ويسعى إلى شيء ما لا يعرفه بدقّة، وهو الأوّل دائماً في مدّيد المساعدة لمعارفه و أصدقائه» وحسب ابن سيرين فإن «الأصغر يدلّ دائماً بالنسبة للرّجل على همّ وغمّ» (١).

وهكذا نكتشف أن العلاقة بين هذه الرّموز الثلاثة تتعدى كونها علاقة شكلية بل هي علاقة تتجه نحو العمق لأن اللّون الأصفر يوحّد بين الرّموز الثلاثة، وهو حالة المحنة:

-محنة طارق بن زياد أمام خليج الزّقاق.

-محنة شمس الدين وطارق أمام ضابط الاستنطاق وجيوش المستعمر.

-محنة طارق/ البطل الرّاوي أمام رافعات الورشة.

إن ما تقوم به الرّواية هو دراسة سينوغرافية للوحة، وبالتالي فإنها تقوم بممارسة نقد تشكيلي حقيقي عليها، ومن خلالها تتعرف على ثقافة الرّاوي/

(١) محمد بن سيرين: تفسير الأحلام-ص٢٢٢-دار الهدى، عين مليلة.

الروائي في هذا المجال ومدى تحكّمه في اللغة البلاستيكية ودقة ملاحظاته. ونرى أنه على مدى أربع صفحات يعطينا تفاصيل "Détails" عن هذه اللوحة فيعطينا عدد « الجنود(عشرة) وعدد الرّايات (خمس) ويقدم تفصيلاً لكل راية معتمداً الطريقة العلمية في التصنيف: أولاً، ثانياً... ثم يلاحظ ثلاثة أعلام يرفع كل واحد منها أحد الضباط من أعوان القائد الفاتح، ثم آلات الموسيقى أربع أم ثلاث ذلك أن الطبل كان يحتوي على جزئين. وبالنسبة لعدد الأحصنة فيلاحظ المشاهد بكل سهولة أن عددها يتجاوز عدد الفرسان (عشرة) وهي (الأحصنة فلماذا هذا الفارق في العدد؟ هناك افتراضات كثيرة: ١-لعلّ هذين الفارسين قد وقعا -٢-قد قتلا في معركة سابقة-٣-لم يرهما الفنان-٤-ذهبا للصلاة أو لاستراحة -٥... (ص٣٧-٤١) وهي كما نلاحظ طريقة علمية في تفكيك عناصر اللّوحة والإحاطة بكل تفاصيلها وجزئياتها وبالتالي تفجير مساحتها. ويواصل البطل الرّاوي دراسته للمنمنمة: «أمّا طارق فكان يظهر راكباً فرسه في الصفّ الرابع... وقد ظهر أفراد الكوكبة متكلفين بعض الشيء، متجمّدين، متحجّرين، متحذرين... اهتمام الرسام وإعجابه بالخيل...» (ص١٠٥-١٠٦) ويواصل الرّاوي تحليله للمنمنمة مركّزاً هذه المرّة على دراسة الرّايات ويحاول أن يربط ماهو مكتوب على هذه الرايات بخطبة طارق بن زياد مستعملاً نفس الطريقة في التدرّج في التحليل، ولعلّ المقطع الأكثر تعبيرية هو: «سادساً: على شمال المنمنمة عدّة رايات مختلفة الألوان والأشكال، مطوية الأقمشة وكأنه بسبب هبوب رياح عاتية... فتلعب دور الحافز النموذجي فتكون كالتالي: (أين المفرّ؟)+(وإن لم تنجزوا لكم أمراً، ذهبت ريحكم...)» (ص١٠٨-١٠٩) وهذه الطريقة كما نرى هي طريقة علمية في التعامل مع الموادّ الجمالية والتعبيرية ثم بعد ذلك يعود إلى دراسة تفصيلية لشكل الرّايات، ونوعية مادتها، وما كتب عليها (ص١٥٠-١٥٢)، وهكذا نرى أنه التزم بتحليل الصورة كما قدم ذلك رولان بارت وهي المستويات الثلاثة للتعامل مع الصورة: -الرسالة اللغوية- الرسالة الايقونية-والرسالة الرمزّية. وهذه المستويات من التحليل قد استغلّتها «معركة الزّقاق» بكثير من الدّقة والاقتدار.

واهتمام البطل/ الرّاوي لم يتوقف عند المنمنمة التي تصورّ طارق بن زياد أمام خليج الزقاق، بل إنه يتعدّاه إلى لوحات أخرى: «فتحت كتاباً، رأيت صوراً كثيرة، كان الرسم يعبّر عن شيء غامض . . . وتظهر هنا وهناك انعكاسات الحرائق . . . » (ص١٤٥)، إنها نفس اللّوحة التي يعود إلى تفصيلها في ص١٧٤ «والتي راح الرسام يغالي في سطوة الحرب الضروس فأشار إلى أعناق النّسوة المشرئبة وأعينها الخارجة من محاجرها . . » (ص١٧٤) ويربط موت هؤلاء النسوة على اللّوحة بموت أمه: «من أين هذا الكتاب؟ إنه كتاب نصوص الترجمة المكتّظ صوراً ومنمنمات . . أترجم ترجمة حرفية في قعر داري حيث تطاردني رائحة الموت رائحة موتها هي (أمي). ورائحة الأموات القوطة والفرنجة والجلالقة» (ص١١) رابطاً هذا المشهد «بالرؤوس التي قطعت غدرة ومازال يذكرها على رسومات الفاتحين أوجين دولاكروا» (ص٢٦).

من هنا تتجلّى لنا ثقافة الكاتب الفنّية وعدم تقيّده بالنصوص الإبداعية أو التاريخية، وهذه الثقافة تساعده على فهم خلفيات التاريخ وبالتالي القدرة على تفكيك عناصره ونقده.

وبالإضافة إلى ثقافته التشكيلية فإن الكاتب يعمد إلى توظيف ثقافته الأدبية والتاريخية وقد ذكر أهمّ رموزها، وتتجلى من خلال نصّ الرواية بعض الإشارات الشعرية التي تعكس هذا الاهتمام بكل أشكال التعبير، فأثناء وصفه للمنمنمة وحديثه عن «الخيول الواقفة خلف خليج الزّقاق على أهبة الاستعداد للانطلاق في العراك والكر و الفر والإدبار والإقبال دون ما هوادة وشفقة» (ص١٣٥) وهذا البيت المشهور لامرىء القيس يصف فرسه أثناء حركته النشيطة، ويتذكّر البطل نفس البيت عندما يعنّفه والده الذي لم يكن في يوم من الأيام على علاقة طيبة معه: «أنت دائماً في فرار (مكرّ، مفرّ، مدبر، مقبل معاً كجلمود . . .) وهروب» (ص١٧٨).

ونظراً للعلاقة المتردّية بين طارق وأبيه الذي كان يسلط عليه القهر ويضطهده ويرهق كاهله بترجمة النّصوص من العربية إلى الفرنسية أو من اللاتينية إلى العربية ثم سماه طارقاً إعجاباً ببطولات طارق بن زياد. هذا الوضع جعل البطل الرّاوي متشائماً وغير راض عن الاسم الثقيل (طارق) الذي يحمله والذي كلّفه عناء السفر إلى جبل طارق، لذلك نراه يقول متأفّفاً:

«هذا ما جناه أبي عليّ وما جنيت على أحد» (٥٧) وهذا جزء من بيت مشهور للشاعر أبي العلاء المعري وجاء في سياق الحديث عن علاقة طارق/ البطل الرّاوي بأبيه.

وهذه العلاقة العدائية بين طارق وأبيه ينقلها هذا الأخير إلى معلم القرآن الذي يوصيه بمعاملة خاصة مع طارق قائلاً: «إذن أحاسبك بالجلد والعظم والدمَ. يقول أبو فراس:

«هذا دمي في وجنتيك رأيته» (ص١٢٣) وهكذا عن طريق كلمة «دم يربط» الكاتب بين السياق الرّوائي والسياق الجمالي، ومن خلال كل هذا تبدو لنا ثقافة الكاتب الغزيرة والمتنوّعة.

***النصوص الغائبة:**

الرّواية تقرأ من خلال النصوص الرّوائية الأخرى سواء المكتوبة في لغاتها أو المنقولة إلى اللغة العربية، وكذلك من خلال نصوص الثقافة، فبالإضافة إلى الإشارات الصريحة للنصوص التي تدخل في نسيج النصّ الروائي **لمعركة الزقّاق** والتي يشير إليها الكاتب صراحة، فإننا نرى أن هذه الرّواية ترتبط بشكل من الأشكال بنصوص روائية أخرى سواء من حيث البنية أو الدّلالة أو الهدف، كما أن «معركة الزقّاق» يمكن أن تكون قراءة لهذه الرّوايات أو تأويلاً لها أو تمثّلاً.

معركة الزّقاق ترتبط، كما أزعم برواية جان ريكاردو «سقوط القسطنطينية» La Prise de constantinople (١٩٦٥)[1] وهي بذلك تشترك مع ترجمة عنوان معركة الزّقاق إلى الفرنسية La prise de Gibraltar. وترجمة العنوان كما نلاحظ غير مطابقة للأصل العربي، لأن هناك فرق بين المعركة والسقوط، غير أن المترجم أخذ بهذا المصطلح الأخير (أي السقوط) على اعتبار أن السقوط قد حصل حقيقة.

علاقة أخرى تربط معركة الزّقاق برواية جان ريكاردو «سقوط القسطنطينية» هي اعتماد كل منها على نصوص تاريخية لمؤرخ معروف. فمعركة الزقّاق اعتمدت على نصوص ابن خلدون والبلاذري وغيرهم، أمّا رواية جان ريكاردو فقد اعتمدت على النصوص التي كتبها فيلاردوان Villehardouin[2] وهو مؤرخ من القرن الثاني عشر وهو صاحب كتاب «فتح القسطنطينية»[3].

ومن خلال تحليل ج. ب-غولدنشتاين لرواية ريكاردو يمكن أن نقارب رواية رشيد بوجدرة حسب منظور التناصّ وهكذا نستطيع أن نستنتج أن «معركة الزقّاق» التي أشرنا أنها تحيل إلى سياق تاريخي وسياق روائي تخييلي على مستوى البنية،

---

(١) J.Ricardou: La prise de coustaptinople. Minuit 1965.

(٢) G.de Villehardouin: La conquéte de constantinople. Paris 1872. Université de Nancy II.1978.

«فيلاردوان يريد أن يحكي أحداثاً، وينقل أحاديث. إن موضوعه هنا، أمامه، إنه لايخترعه، ولكنه يريد أن يركبها من هذه المادة الموجودة من قبل ويريد أن ينظمها ويعيد إليها تجانسها وتماسكها، وبطبيعة الحال فإن هذه التحوّلات التي يجريها عليها فإنه يدخل فيها بعض الاعتبارات التبريرية والتفسيرية مع الخلفيات التي يحاول النقاد بحثها وتحديدها. وبين الأقوال والأفعال من جهة والنصّ والواقع والحكاية من جهة أخرى تتدخل الذّاكرة. ويبدو دور الذّاكرة مهماً في إعادة تركيب المغامرة الجماعية».

(٣) D. Poirion: Les paragraphes et le pré-texté de Villehardoui- in: Laugue Française N40. Paris 1978.

أمّا على مستوى الدّلالة فإن «معركة الزّقاق» هي معركة الرّاوي مع التاريخي ومعركة الكاتب مع النصوص والإشارات والكلمات. وهذه الملاحظة نستنتجها من أوّل كلمة معركة، ثم من جملة ابن خلدون «فحرّكته الغيرة» والتي نلاحظ أنها نوع من الجناس النّاقص: معركة/ محركة. فإذا كانت الغيرة قد حركت موسى بن نصير فإنه بالنسبة للكاتب يمكن أن نقول حرّكته اللغة، لأن الجملة التي استعملها ابن خلدون (فحرّكته الغيرة) تعتبر بالنّسبة له هاجساً مركزياً، أي أن اللغة هي التي حركت الكاتب لانتاج «معركة الزّقاق» كنصّ لغوي بالدرجة الأولى، قبل أن يكون دلالة أو تاريخاً أو رواية.

رواية معركة الزّقاق ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنصّ روائي عربي هو «نجمة أغسطس» (١٩٧٣) للروائي المصري صنع اللهّ ابراهيم[1]، فكلاهما رحلة في التاريخ ورحلة في الواقع فإذا كان طارق بطل معركة الزّقاق يمشي خلف خطى طارق بن زياد، وبالتالي فإن النصّ الرّوائي يمكن تقسيمه إلى تاريخ فتح الأندلس، ثم تاريخ الثورة التحريرية الجزائرية، فإن نصّ صنع اللهّ إبراهيم يتعرض إلى ثلاث مراحل من التاريخ المصري هي تاريخ الفراعنة، تاريخ الفترة المملوكية على عهد

---

(١) صنع الله إبراهيم: نجمة أغسطس-القاهرة ط١-١٩٧٦.

«وقد استعان المؤلف بالمطبوعات والنشرات المختلفة الصادرة عن هيئة السدّ العالي وشركة المقاولين العرب ووزارة الثقافة. ورجع إلى عدّة مراجع في التاريخ الفرعوني ويذكر على رأسها «الحياة المصرية في عهد الرّعامسة» تأليف بيير مونتيه ترجمة عزيز منصور ونشر الدّار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٥ و«العمارة في مصر القديمة» للدكتور أنور شكري الهيئة العامة للتأليف والنشر-القاهرة ١٩٧٠.... واستفاد المؤلف أيضاً من الكتاب الممتاز لايرفينغ ستين الذي يدين له بأغلب الأفكار الواردة في المقتطفات الخاصة بميكل أنجيلو... أمّا بالنسبة لأعمال ميكل أنجيلو فقد اقتصر على مراجعة الألبومات المختلفة... ومذكرات مدرسية عن علم طبقات الأرض». ص٢٨٦-٢٨٧.

محمد علي باشا ثم تاريخ مصر الحديث أيام جمال عبد الناصر. إن الرّوايتين تعتبران بحثاً في التاريخ وبحثاً في الأصول.

ما يربط الرّوايتين هو اعتمادهما على نصوص تعمل كمحركات للنص الروائي-التخييلي، فرواية «معركة الزّقاق» تعتمد على نصوص ابن خلدون وكذا المنمنمة التي تحكي أوّل يوم لوصول الفاتحين المسلمين للأندلس، بينما «نجمة أغسطس» تعتمد على كتاب لرسومات ميكايل أنجيلو (١٤٠٠-١٤٥٥) وهو رسام مسيحي إيطالي من أبرز رسامي النهضة الإيطالية.

ثم هناك تاريخ الرحلة، رحلة طارق مع صديقه كمال إلى جبل طارق ورحلة الأنا/ الرّاوي في نجمة أغسطس إلى الصعيد المصري وبالذّات إلى الأقصر وأبي سنبل، وذلك في شهر أوت.

يقول طارق: «قلت: إنّ هذا من حسن حظّه (طارق بن زياد). فلو جاء مثلنا في عزّ شهر أوت؟ وأوجه لانهزم لامحالة وقفل راجعاً» (ص١٥٥)، إذن فالرّحلتان كانتا في شهر أوت بالنسبة لرواية «معركة الزّقاق» أو بالنسبة لرواية «نجمة أغسطس».

ولكن هذه الرّحلة إلى جبل طارق كان البطل قد فكّر فيها من قبل «ومن جديد ساورته فكرتا التخلّي عن التدخين نهائياً وقضاء العطلة المقبلة في جبل طارق» (ص٢٩) ولم تبدأ الرّحلة إلاّ في (ص١١٣) «هل نرى شيئاً يشبه خزان ماء عربي؟ لم أرَ ما يشبهه لا من قريب ولا من بعيد».

وهكذا نستنتج أن الرحلة إلى جبل طارق هي الرحلة إلى الينبوع وهذا ما نلمسه من خلال تعليق صديقه السّاخر على مشروعه لقضاء عطلته في جبل طارق: «يالك من بطل يجري وراء آثار طارق بن زياد» (ص٥١) وهو نفس التعليق الساخر الذي يبديه صديقه «أتظنّها مازالت بلاد أجدادك يا طارق؟» (ص٤٣) وهكذا نتأكد أن هذه الرحلة هي الرّحلة إلى الينبوع وأصل الأشياء.

ويصاب كل من طارق في «معركة الزّقاق» والأنا/ الرّاوي في «نجمة أغسطس» بالخيبة فيكتشف طارق هشاشة التاريخ والتباساته وسلعه المغشوشة ويكتشف الأنا/ الرّاوي (في نجمة أغسطس) أن التاريخ والسلطة آلة لسحق الإنسان.

ومن هنا نستنتج أن الرّوايتين تحكيان رحلة البحث عن البديل عن الواقع ولكنهما في الأخير تصابان بالخيبة. وهذه الخيبة نجدها متعدّدة الأبعاد في معركة الزقّاق كما سنبيّن ذلك لاحقاً.

هناك رواية أخرى تلتقي مع رواية «معركة الزّقاق» في كونها رواية البحث عن المطلق ثم الوصول إلى الخيبة، إنها رواية مارغريت دوراس «بحار جبل طارق»[١] Le Marin de Gibraltar(١٩٥٢) وليس اشتراك معركة الزّقاق (في ترجمتها الفرنسية) مع رواية م. دوراس في وجود اسم «جبل طارق» ولكن لكون الخيبة هي التي تطغى على النصّين. فرواية م. دوراس تحكي قصة امرأة جميلة وغنية تمتلك يختاً فتبحر في البحث عن شاب وهو جندي هارب من الفرقة التي ينتمي إليها بعد أن قام بعملية قتل، وتبدأ هذه المرأة «آنّا» اقتفاء آثاره بحثاً عنه مثلما يفعل طارق في (معركة الزّقاق) ولكن بعد مدّة تعترف «آنا» بأنها لم تعد لها رغبة في لقاء بحّار جبل طارق مرة أخرى. ونكتشف أن الرّواية كانت تبحث عن المطلق ولكنها تصاب بخيبة الأمل وبالتالي التراجع عن هذا المطلق والالتحام بالواقع.

تلتقي رواية «معركة الزّقاق» مع رواية «التحوّر» La Modification (١٩٥٧) لميشال بوتور[٢]، فكلاهما رحلة طولية، الأولى من الجزائر (؟) إلى جبل طارق بحثاً عن التاريخ، أمّا الثانية (التحوّر) فهي رحلة من باريس إلى روما بحثاً عن الحب لدى عشيقته. و كلتاهما أيضاً تعتمد على مجموعة من النصوص والمراجع والإشارات الثقافية المثقلة بوزن تاريخي، فرواية «التحوّر» هي البحث عن المطلق

(١) M. Duras: Le Marin de Gibraltar. Paris 1952.

(٢) M. Butor: la modification. Paris 1957.

حيث يصاب البطل بخيبة أمل ثم التراجع عن البحث والعودة إلى البيت الزوجية الأصلي.

وظيفة التناصّ:

إن الدّراسة الوظيفية للتناصّ لاتكتفي بمجردّ رصد تجلياته وملامحه، لأن هذا النّوع من الدراسة يعني الوقوف عند الشكل دون التوغل في دلالته، لذلك يبدو أنّه من اللاّزم التعرض إلى وظيفة التناصّ. وفي هذا السياق يتعيّن علينا الرّجوع إلى البلاغة القديمة التي ترى في وظيفة التناصّ شكلاً من أشكال الإحالة وقد سميت هذه الوظيفة «حسن الالتفات» والتي عرّفتها بقولها: «ووجه حسن الالتفات أنّ الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك الكلام أحسن تطرية، أي تجديداً وإحداثاً» (شرح السعد: سعد الدين التفتازاني) [1].

وهذا ما نراه جلياً في «معركة الزّقاق» حيث نجد أن نصوص ابن خلدون عند نقلها من المستوى التاريخي إلى المستوى الرّوائي التخييلي كان تحديثاً لهذه النصوص بالإضافة إلى تفكيكها ونقد الفكر التاريخي المعتمد على الخيال وتغييب الحقائق. ونجد أيضاً أن نقد الأستاذ بن عاشور (في الرّواية) لرواية التاريخ يقترب من الفكر البلاغي الذي يرى أن مقامات الكلام متفاوتة... لأن التفاوت بين الحال والمقام إنما هو بحسب الاعتبار» (شرح السعد: التفتازاني) [35] وهكذا تتجلّى لنا وظيفة التناص بأنها وظيفة تحويلية (للنصوص السابقة) وتحديثية، كما رأت ذلك جوليا كريستيفا [3].

وبالإضافة إلى عملية التناصّ التحويلية/ التحديثية فإن عمل الإشارة/ التناصّ حسب النظرية النقدية يتمثل فيما يلي:

---

(١) سعد الدين التفتازاني: شرح السّعد. ج١-ص١٥٥.

(٢) م.س- ص٣٥.

(٣) J. Kristeva: Sémiotiké: Recherches pour une Sémanalyse. p 36.

-تأييد فكرة أو نقضها، وفي «معركة الزّقاق» نجد أن النصّ الرّوائي يحاول أن ينقض النصّ التاريخي وينقده ويبيّن تناقضاته وإشكالاته المعتمدة على الرّواية والسّرد دون الرجوع إلى السياق الاجتماعي أو الحضاري الذي أنتج الأحداث (طبائع العمران عند ابن خلدون) وإخضاع هذه الأحداث لمنطق العقل والتجريب.

-المحاكاة أو السّخرية ونلمح ذلك في رواية «معركة الزّقاق» من خلال محاولة الكتابة الرّوائية الكتابة على نسق التاريخ وذلك للسخرية منها وفضح «امبرياليتها» وهيمنة شرعيتها وتغطيتها لكل حقيقة أخرى عدا الحقيقة التي تعلنها وترى فيها الحقيقة النهائية والقول الفصل.

-البحث عن بعد جمالي، ذلك أن النصوص المختلفة المتجاورة داخل فضاء «معركة الزقّاق» تحيلنا إلى عالم جمالي يتكوّن من مواد جمالية: المنمنمة، نصوص ابن خلدون، مقاطع شعرية وكلها مواد جمالية هدفها تجميل النصّ الرّوائي وإخراجه من السردية الرّتيبة التي تكتفي بإيراد الأحداث متسلسلة كما حدثت وبالتالي منافسة نسق الواقع ومزاحمة التاريخ في وظيفته.

ومن هنا نلحظ أن النصوص الصغرى أو مقاطع النصوص المأخوذة من مراجع مختلفة تعمل كبطانة داخل بنية النصّ/ الرّواية، وهي إذ تقوم بهذه الوظيفة فإنها تعطي الرّواية ثراء وتنوعاً. فالنصوص المتجاورة داخل فضاء نصّي واحد تعمل كمجموعة من الرّموز/ العلامات، وتتجلّى طبيعة العلاقات بين الرّموز في صيغة تحولّها وتنقلّها داخل الثقافة أولاً ثم بعد ذلك داخل نصّ رواية «معركة الزّقاق».

وتجليات التحوّلات لا تظهر في الانتقال من حالة إلى حالة أو من فعل إلى فعل ولكن من نصّ إلى آخر وربطهما بعلاقة معينة (تحويلية، تماثلية، تجاوزية...) وهذا العمل في حدّ ذاته هو ملمح من ملامح الحداثة. إذ كانت التحوّلات في الرّواية التقليدية تعني الانتقال من حدث إلى آخر قصد الوصول إلى النهاية المرتسمة في البداية اعتماداً على المنطق الأرسطوطاليسي. والتحولّ -بالمفهوم التقليدي- هو

إحداث تغيّر من حال إلى حال والانتقال من فعل إلى آخر. وفي رواية «معركة الزّقاق» نلمح التحوّل يحدث عن الانتقال من نّص إلى آخر يختلف عنه في الطبيعة وفي الدلالة كالانتقال من النصّ التاريخي إلى النصّ الرّوائي أوالانتقال من النصّ المعرفي/ العلمي إلى النصّ الجمالي أو كأن يقدّم نصّ خطبة طارق بن زياد التي هي نصّ تاريخي في المقام الأول (القطعة البلاغية الممتعة)ويليها بنصّ تعليق الأستاذ بن عاشور وذلك لكي يدلّل على فساد نسبة الخطبة/ القطعة البلاغية الممتعة إلى طارق بن زياد (ص٧١-٧٢) حيث ينتقل من الحديث عن المنمنمة ووصفها إلى نصّ خطبة طارق بن زياد: أيها الناس: أين المفرّ. . . ثم يعود ثانية إلى المنمنمة (ص٤٧)، أو في الانتقال من الخطبة: أيها الناس، أين المفرّ البحر من ورائكم والعدوّ أمامكم. . . وإن كانت لكم الأيام على افتقاركم ولم تنجزوا لكم أمراً ذهبت ريحكم. . . » (ص٩١) وينتقل مباشرة إلى تعليق الشيخ بن عاشور قائلاً: «قال الأستاذ بن عاشور: ويشير صاحب كتاب تحفة الأنفس إلى خطبة طارق بن زياد. . . » (٩١) أو الانتقال من النصّ التاريخي: «وكتب موسى بن نصير إلى طارق يتوعّده بأنّه يتوغّل بغير إذنه، ويأمره أن لايتجاوز مكانه» (ص٩٨) ينتقل إلى النصّ الرّوائي متذكّراً أوامر الفرنسيين برفع الأيدي «Haut Les Mains» (ص٩٨).

وبهذه الطريقة فإن الكاتب يحدث تحوّلاً في مفهوم التاريخ وفي بناء الرّواية من خلال تفكيكه لمجموع عناصر التاريخ وإعادة تركيبها في بنية روائية جديدة.

و«معركة الزّقاق» بانتهاجها هذا النهج فإنها تعلن عن قراءة إشكالية هدفها إثارة التساؤل حول الأفكار الجاهزة وأنماط القراءة التي تعلن عن تكرار نفسها والتي تكرّس الجنس الرّوائي كبضاعة قابلة للاستهلاك، وبالتالي فإن هذه الرواية هي إعلان ضدّ المقروئية السائدة.

وهذه الرّواية إذ ترفض المقروئية السّائدة فإنها تقدم نفسها كمشروع فقط وليست بضاعة جاهزة، ويربط الكاتب مشروع الرواية بمشروع الورشة التي يتأملها في كلّ مرّة يطل من نافذته في الطابق العاشر: «إن المكان الذي أقف فيه في الطابق العاشر من العمارة حيث العيادة المختلفة الاختصاصات قائمة، فيما لايتجاوز الهيكل العام المنجز إلى هذا الحدّ، والأعمال مازالت في طور الإنجاز، الطابق الأوّل، فقط فلا يمكن، والحالة هذه، رؤية العمال والإطلاع عن كثب على حالة البناء. . .» (ص١٧٣) إذا أردنا أن نؤوّل هذا المقطع ونربطه- لأغراض منهجية الدراسة-تكون الرّواية أيضاً أحد المشاريع وأنّ الأعمال مازالت في طور الإنجاز كي يستطيع الكاتب إنجاز مشروعه الرّوائي، وأنّ هذا النص ذو الطابع التجريبي هو مجرد مشروع لبناء رواية عربية جديدة وقد تكون بأشكال وأدوات غربية شأنها شأن الرّافعات التي تنجز مشروع الورشة.

والرّواية كمشروع أدبي ارتبط ارتباطاً عضوياً وبنيوياً بالمشروع المقابل لنافذة مكتب طارق البطل الرّاوي، هي رواية الخيبة لأنها لم تنجز ما رسمته من البداية، وبذلك جاءت الأحداث مناقضة لما كان ينتظره القارئ، إنها في المقام الأوّل خيبة القارئ الذي لم يجد فيها مغامرة أو مجموعة من الأحداث أو المواقف أو الحالات، رغم أن غلاف الكتاب بعد ذكر اسم المؤلف وعنوان الكتاب أضاف تحته مباشرة «رواية» أي تحديد طبيعة الكتاب الذي سيمضي معه القارىء عقد قراءة. ولكن هذا «العقد» لم يحترم من طرف الكاتب الذي خرقه بانتهاجه كتابة ضدّ السائد والمألوف فأحدث إحساساً لدى القارئ بالخيبة.

إنّ الذي جعلني أنعت رواية «معركة الزقّاق» بأنها رواية الخيبة هي سلسلة الخيبات التي نصادفها تتكرر في نصّ الرواية، فبالإضافة إلى خيبة القارئ هناك

خيبة البطل الراوي طارق الذي لم يجد أي أثر. يمكن أن ينطق عن تاريخ الفتح الإسلامي للأندلس عدا الاسم الذي تحمله المنطقة «جبل طارق» رغم معاناة الرّحلة وحرارة الجوّ التي لا تطاق في عزّ شهر أوت؟.

يقول: «كنّا آنذاك نجوب منطقة جبل طارق باحثين عن أدنى أثر يرمز إلى الفتح الإسلامي وعبثاً حاولنا» (ص١٥٣)، وقد اكتشف طارق أنه كان يطارد السّراب ومجرّد حلم قديم.

وهناك أيضاً خيبة التاريخ الذي ارتبط بالمركزية السلطوية ولم ينصف الأبطال الحقيقيين فاستبعدهم من الساحة وسحقتهم عجلته مثلما حدث لطارق بن زياد نفسه لأن «الرّواية الإسلامية لا تحدثّنا عن مصير طارق بن زياد بشيء ولا تذكر لنا أين ومتى وكيف توفي، بل تسدل على نهايته حجاباً عميقاً من الصمت» (ص١٦٩) وموسى بن نصير بعد أن كان يمثل السلطة ويصدر أوامره لطارق بن زياد لعدم التوّغل في الفتح الإسلامي، دارت عليه عجلة السلطة وسحقته «فتروي بعض الرّوايات أن سليمان بن عبد الملك أصرّ على إهانة موسى بعد رجوعه من الأندلس، وعلى معاتبته وتغريمه، حتى كان يطوف أحياء العرب مع حراسه ليسأل بعض المال يفتدي نفسه، وأنه لبث على تلك الحال حتى توفي بمنتهى البؤس والمذلّة في شمال الحجاز وذلك سنة سبع وتسعين» (ص١٦٩) وهكذا يستنتج صاحب «معركة الزقّاق» أن التاريخ غير عادل ولاينصف صانعيه لأن «مصير عظماء الرجال كافة، وطارق بن زياد لم يعرف منه حتى مكان وفاته وموسى بن نصير قد مات شحاذاً». (ص١٧١) وهي مفارقة عجيبة. وهكذا يتساءل طارق عن خيبة التاريخ وألاعيب سارديه قائلاً: «لماذا التاريخ هكذا؟ وهل لا بدّ له أن يكون مزيّفاً، رهيفاً، مغشوشاً؟» (ص٩٩) ومن خلال هذه المقاطع المأخوذة من هذه الرواية نرى أن الخيبة تميّز أهم النصوص التي تتجاور في فضاء النصّ الرّوائي.

إن تجاور النّصوص وتراكمها عبر مساحة النصّ الرّوائي يولّد لدى القارئ الإحساس بانكسار النصّ الرّوائي الذي فقد شكله الهارموني الذي ميّز الرّواية التقليدية والواقعية، فدلالة انكسار النصّ الرّوائي تحاكي انكسار الواقع وتعدّد أوجهه وهكذا تتبدى صيغة الواقع في تشابك المرآة المكسورة المتعدّد الوجوه، ولكن مايربط شروخ المرآة ويزرع بينها اللّحمة هو تواتر بعض الصيغ والتراكيب التي تعود خلال النصّ مثل «فحرّكته الغيرة» أو بعض التراكيب والمفردات، وهناك أيضاً جانب تقني محض هو صوت الرّاوي الذي يربط النّصوص ببعضها البعض أو يرتّب المراجع والرّموز الثقافية ويلمّ أطراف النّصوص المتباعدة هو تعبير عن رغبة في إعادة البناء وهو أيضاً رغبة في التجاوز. ولهذا نرى أن عملية تفكيك عناصر التاريخ وعملية نقده تطلبت من الكاتب التعامل معه من خلال ذاتية معينة، لأن الموضوعية -حسب تصوّره- تقدم التاريخ بأشكال مهشمة، لأنه في مقابل التاريخ الرسمي: الكتب التاريخية، السّلطة، الإيديولوجيا نجد هناك التاريخ الواقعي الفجّ. ولهذا كانت الشرعية التاريخية تتمثل في إثبات الهوية الحضارية في مرحلة أزمات وانكسارات تطبع الواقع المعاش.

ولاعجب إذا تداخلت الأحداث الرّوائية التخييلية بالأحداث التاريخية لأن الحديث عن الثورة الجزائرية من جانب وعن الفتح الإسلامي للأندلس من جانب آخر يجب أن يكون بطرائق جديدة تتجاوز الخطب المكرسة وأسلوب الشعارات الحماسية أو السرد التاريخي البارد لأنهما غيّرتا بعض الثوابت وعملتا على قلب بعض موازين «الجيوبولتيك» وأسّستا لتاريخ جديد. فالثورة الجزائرية حطّمت أسطورة الاستعمار الذي لايقهر والفتح الإسلامي استطاع أن يتوسّع داخل حدود الصليبية ويؤصّل هوية جديدة.

سيميائية الخطاب الرّوائي

الرواية هي سرد لمجموعة من الأحداث ورصد لشخصيات ولعلاقات معينة تحكمها مجموعة من الرّوابط السردية التي تكوّن عالم الرواية. ولا يمكن الولوج إلى عالم الرواية إلاّ انطلاقاً من الرموز التي يشكلها السرد. وهذه الرموز ليست مفككة أو مبعثرة بل يحكمها نظام معين (١). هذا النظام بإمكانه أن يكشف عن إيديولوجية النصّ وكيفية تواصله مع الواقع.

وهكذا يتحوّل مفهوم السرد من مجرد عرض لأحداث أو حالات (وضعيات) إلى نظام من التواصل (٢) وإلى صياغة جديدة للواقع الذي يتكلم عنه أو الذي ينطلق منه.

ويحسن بنا منذ البداية أن نميز بين المستويات السردية للرواية وهذا تبعاً لأنماط الزّمن وأنساقه المتواجدة في رَحم الرّواية. هذه المستويات هي مستوى الواقع المعالج، كما أنها تعتبر أيضاً أحد مستويات القراءة. لأن القراءة هي علاقة مع اللغة وعلاقة مع المعرفة، وفي الأخير علاقة مع الخيال والذّات.

وعن تحديدنا لمستويات القراءة فإننا نحدّد ضمناً مستويات العمل الأدبي، لأن القراءة تتحكم فيها قوانين الكتابة. فنحن نقرأ النصّ القديم بقوانين الكتابة

---

(١) J. MAdam: Le récit p.9- P.U.F 1984.

(٢) Cl. Brémond: Logiqué du récit p.12 Seuil 1973.

القديمة، لكن إنتاجه في الوقت الحاضر غير مقبول، وهـذا ما يـسمـى بمقروئية الـنصّ الأدبي [(١)]. فالنّـص الأدبـي إذاً محـكوم بقـواعـد معينة هي نفسـها التي تحكم عملية الكتابة.

وهكذا فكل قراءة هي إعادة النظر في مجمل النصوص المنجزة حتى ذلك الوقت (أي زمن القراءة)، كما أنها أيضاً استدعاء لذكريات عن عمليات قرائية سواء كان ذلك بطريقة واعية عن طريق الإشارات والإحالات وكل أنواع التضمين أو بطريقة غير واعية تعكس مستوى النصوص وطريقة بنائها.

ورواية **صوت الكهف** لعبد الملك مرتاض (دار الحداثة-بيروت١٩٨٦) هي عبارة عن هذه الحركة المزدوجة التي تعكس مساراً مزدوجاً، فهي قراءة للتراث الرّوائي العربي والإنساني وتحيلنا إلى مجمل قراءات الكاتب من الطيب صالح إلى رشيد بوجدرة، إلى ألف ليلة وليلة، إلى نجيب محفوظ، كما أن هذه الرّواية تبدي صلة وثيقة مع التراث الرّوائي العالمي-ومع الرواية الفرنسية الجديدة خاصة-، وتعيد تشكيل بعض أجواء روايات غابريال غارسيا ماركيز، وتبدو-خاصة- رواية صوت الكهف وثيقة الصلة بتقنيات الرّواية الجديدة الفرنسية و إنجازاتها النظرية عند كل من «ناتالي ساروت» و«ميشال بوتور» و«جان ريكاردو» و«آلان روب غرييه».

ومن جهة ثالثة فإن رواية صوت الكهف تحيلنا إلى حقل تاريخي معيّن هو بداية تشكل الوعي الوطني عند الشعب الجزائري والمخاض العسير الذي رافق تلك المرحلة ثم التحوّلات التي انجرّت عن هذا الوعي.

هذه النقاط الثلاث لا تلغي خصوصية هذه الرّواية أو المجهود الإبداعي الذي قام به عبد الملك مرتاض أثناء إعادة صياغته لواقع ما قبل الثورة التحريرية، بل إنّه أعاد كتابة وقراءة ذلك الواقع في نفس الوقت.

---

(١) R. Barthes: S/Z p..II. Seuil / 1976.

وهذه القـراءة في رواية **صوت الكهف** لعبد الملك مرتاض هي استنطاق لهذه الرّواية ومحاولة الكشف عن النظام الرّمزي الذي يحكم أجزاء العالم الرّوائي الذي تعرّضت له الرّواية ومحاولة إبراز دلالاته.

وسننطلق في هذه القراءة من أصغر الوحدات أو العلامات لنصل في الأخير إلى البنيـة الكليـة التي تحكم في هذه الرّواية، وسنراعي من ذلك أيضاً خـصـائص النظم وقيمه التعبيرية وطرائق تشكّل المضامين الرّوائية.

أ -نظام الأشياء :

مـا يمكن أن نلاحظه في رواية صـوت الكهف هو طغـيـان بعض «الأشـيـاء» بصورة مكثفة تجعل منها رموزاً حقيقية لها دلالات معينة. وهذه الأشياء قد تبدو من خلال القـراءة الأولى مـجـرّد «أدوات»، لكن عند تواترها تتـحـوّل إلى ذوات فـاعلة وتكتسب قيمة دلالية معينة.

وهذه الأشيـاء تعرضـهـا الرّواية في شكل سـلاسل من الثنائيات الوظيفـيـة، حيث أن هذه الثنائيات تمثل النظام الذي يحكم هذه الرّواية ويضبط المسافة بين البطل والبطل-المضاد، كما نبين ذلك عند حديثنا عن البنية الأسطورية.

وهذا النظام الثنائي نصـادفه في كامل نصّ الرواية، ولعلّ هذا النظام قد جاء من طبـيعة الرّوايـة لأنهـا تصـوّر صـراعاً بين فـئتين : فـئة غـريبـة وفئة مـحلية، فئة المواطنين، وفئة المستعمَرين (بفتح الميم) والمعمِّرين (بكسر الميم).

وهذا الصـراع جعل الـرّواية تنبني على تصـوّر ثنـائي للأوضـاع الرّاهنة، ومن هنا كان هذا النظام مـاثلاً في الأشياء والأمكنة، ويمثل نظاماً إعلامياً متكـاملاً، حيث لايكتـسب هذا الشيء دلالـته إلاّ من خـلال اقتـرانه بالشيء الآخـر الذي يكوّن مـعه وحدة ثنائية في مرحلة أولى، ثم ارتباطه بباقي الأشياء الأخرى داخل النسق الرّوائي في مرحلة ثانية.

ودراستنا لنظام الأشياء ستتناول الوحدات العلامية من ثلاث مستويات، ولكننا سنعمد إلى عدم فصل المستويات بعضها عن بعض وذلك حفاظاً على تماسك النصّ الروائي. هذه المستويات العلامية لنظام الأشياء هي: النواة السيمية/ العلامية[1] وهي الدلالة الثابتة والمتواترة والتي تبقى حاضرة مهما تغيّر المحيط اللغوي والعلامي أو الوضع الحدثي والسيمة الثانية هي السيمة السياقية Seme Contextuel وتهتمّ بدراسة هذه الأشياء باعتبارها علامة ولكن في السياق اللغوي والسردي الذي وردت فيه[2]. أمّا المستوى الثالث والأخير فهو الذي يعمل على تعالق المستويين الأوّليين، أي النواة السيمي والسيمة السياقية وهو مايسمّى Sé-méme[3] وهذه المستويات الثلاثة كفيلة بالقبض على طبيعة الشيء ووظيفته داخل النظام المدروس.

١ -١ - الصوت /الكهف:

يتكوّن عنوان رواية عبد الملك مرتاض من عنصرين لغويين **صوت الكهف**. وهذان العنصران لهما علاقة وثيقة بمضمون الرّواية. سنحاول تجلية هذه المضامين والسياقات في هذه الفقرة من البحث. و**الصوت والكهف** يحكمهما نوعان من العلاقات، فتارة يتّحدان وتارة ينفصلان وهذا تبعاً للسياق الذي يرد فيه لفظ «صوت» خاصة.

وهذا يفسّر كون «**صوت**» جاء اسماً نكرة (أي مجرداً من أداة التعريف)، لأنّه يتخذ سياقات عديدة ومصادر متعدّدة. أمّا العنصر الثاني «**الكهف**» فهو معرّف

(١) J. Courtès: Introuduction à la sémiotique narrative et discusive p.47 Hachette 1976.

(٢) Op - cit p.49.

(٣) A. J. Grimas: sémantique structurale p.45. Larousse. 1966.

بـ«ال» لأنه يـرد دائماً فـي نفس السيـاق ولـه وظيفة معينة في كل السياقات التي يرد فيها.

مبدئياً، يبدو **الصوت** كشيء مصدره الإنسان ومحدثه الإنسان أيضاً. كما أن الصوت قد يكون الهاتف الخفيّ، أي صوت الضمير، إلى غير ذلك من الدّلالات.

كما أن فكرة **الهاتف** (كمكان) أي قعر في صخرة كبيرة يتخذ دلالات زمانية لها جذور دينية. وقصة أهل الكهف التي جاء ذكرها في القرآن الكريم تدّعم هذه الملاحظة، والمغزى منها هو البعث بعد الموت وهو ما نلاحظه في رواية عبد الملك مرتاض، إذ يستيقظ أهل (القرية)، كما استيقظ أهل الكهف ليردّوا العدوان ويحرّروا أرضهم من قبضة المستعمر.

من خلال بداية الرّواية نلاحظ أن صوت الآخر-الهو-يطغى على صوت الأنت (الذي يمكن اعتباره أنا متخفّياً في صيغة المخاطب) لأن الرواية قد اعتمدت على إحدى تقنيات الرواية الجديدة وهي استعمال ضمير المخاطب (أنت) بدل الرّواية الكلاسيكية التي تستعمل ضمير المتكلم (أنا) أو ضمير المخاطب (أنت).

وطغيان صوت الآخر (هو) على صوت الأنت له دلالته الاستثنائية في هذا السياق بالذّات، أي طغيانه عسكرياً واقتصادياً واجتماعياً. تبدأ الرّواية هكذا: (وأنت أيها الصوت الغريب، من أين مصدرك، لاتبرح تجلجل في الفضاء. . .)(ص٥) نلاحظ أن هذا الصوت قد طغى على كل الأصوات وجلجل في الفضاء ماحياً بذلك كل ذرة من الأصوات الأخرى، ثم يكشف الكاتب طبيعة هذا الصوت، حيث يقول: «وأنت أيها الصوت الغريب. . . الصوت الذي يحمل اسمك طافياً على أمواج الهواء، والهواء الذي ظلّ يردّد اسمك عبر الأزمان السحيقة. وهذه الأزمان التي رسمت حياتك على وجه الأرض» (ص٧).

وهذا الصوت الغريب الذي جاء محمولاً على الأمواج يطغى على الصوت المحلّي ويخنقه. وهكذا يصبح بالنسبة له جرس إنذار ويجسّد كل المعاني الدنيئة التي يمكن أن يتصورها الإنسان.

الصوت في هذه الرّواية يقوم بنفس الوظائف التي يقوم بها الشخص العامل، وربّما استعمل الكاتب كلمة «صوت» بدل المسمى (الإنسان، أي الجزء بدل الكل)، أي استعمل الدّال بدل المدلول و ذلك إمعاناً منه في الاحتقار والتأفف من ذكر المدلول.

إن الصوت هو قوة القمع والتسلّط بدون قانون، لأن له من القوة ما يؤهلّه لسلب الآخرين حريتهم: «و أبوك؟ ماذا تعرف عنه؟ تسمع الآخرين فقط يتحدثّون عنه كالماضي الميّت، كالزّمن الضائع من قبضة التاريخ، أبوك... وأبوك الذي استبدّ به الصوت.. وصوت أبيك الجهير الذي خنقته الأمواج المظلمة» (ص٢١).

صوت الآخر هو سلطة القمع والاستبداد، كما أنه الصوت الذي تمنع في حضرته الأصوات الأخرى، لأنه يخنقها بثقل حضوره: «أصواتكم تتعالى، منها ترسل جميع الأصوات، وإليها تعود. الأصوات التي تظلّ تشق أمواج البحر، كل الأصوات ظلت تتخافت، تتضاءل وتتلاشى وراء ذاكرة الزّمن» (ص٣٥).

إن صوت الآخر استطاع أن يوقف حركة الزّمن وأن يتحكم فيها بقبضة من حديد، إنها «الأصوات التي جاءت مستترة، مستمرّة، داخل أمواج البحر الهادرة... ظلت ناشزة كحشرجة الموت[1]، لم ينسجم قط مع أصواتكم» (٣٦). هذه الجمل تبيّن لنا وُجود نوعين من الأصوات في الرّواية: صوت الآخر المدجّج بكل أدوات القمع وآلات القهر، وصوت الأنت الذي لم يستطع الانسجام مع الصوت الأولّ نظراً لطبيعة العلاقة العدائية بينهما.

(١) Op - cit p. 49.

وهكذا تصبح هذه الأصوات تشبه أصوات الذّئاب وعلاقة المشابهة بينهما هي العداء المستمرّ للإنسان والسطو عليه عند غفلته «أصوات الذئاب والكلاب، أصوات ناشزة، منكرة، توحي بالخوف» (ص١٠٤).

وبما أن صوت الآخر قد طغى على صوت «الأنت» فإن هذا الأخير يكتفي بالتهليل والثناء عند الحصول على لقمة يأكلها: «وتتعالى أصواتكم، والبشر والسعادة، والفرح والمرح» (ص١٤٠) لأنه يوم الشبع الذي انتزع فيه الفقراء غذاء ضيوف القائد الحاج.

ونظراً لظروف القمع والقهر، فإن زينب والطّاهر يتحولّان إلى أصوات منددّة بالوضع القائم وتحتّج على المعاش المزري فدقّا ناقوس الخطر «أنتما اللذان أصدرا الصوت» (ص١٧٨). وهذا الصوت الذي أصدره الطّاهر وزينب قد أعطى للصوت المحلّي مساحة كبيرة أخذت تطغى على صوت الآخر عندما احتدّت نبرة التنديد والمطالبة بالعصيان «ربّما وضوح الصوت يعود إليكم كما ذهب عنكم، ينتزع الأراضي من بيبيكو، يوزعها عليكم، إذن سيعود الغائب» (ص١٨٨). وكان اكتمال نضج الوعي الوطني عندما تمايزت الأصوات واتضحت الرؤية «، أنتم تعرفون الآن مصدر الصوت، تميّزونه من بين الأصوات المتداخلة، الصوت الآن ينفذ إليكم فتفهمونه... تخلّص من تلك الأدخنة المتصاعدة كالسحب الدّاكنة العميقة.. اتضح الآن، فصحّ، تفهمونه أحسن الفهم» (ص١٩٠).

إنه صوت الأنت الذي أخذ يحتلّ مركز الصدارة بعد أن كان صوت الآخر يقمعه ويغطيه، وقد دفعه ذلك إلى قلب الأوضاع وخنقه هو للآخر بدوره، وهكذا نلاحظ أن الصوت هو الإنسان (من باب إطلاق الجزء وإرادة الكل) ولكنه عار من كل المواصفات التي يعطيها الروائيون - في السرد الكلاسيكي - للشخصية الروائية، وهذه التقنية اعتمدها أصحاب الرواية الفرنسية الجديدة وتتمثل في إعدام الشخصية وقتلها وذلك لتأكيد الحدث وتثبيته.

أمّا كلمة **كهف** فإنها تظهر لأوّل مرة في الصفحة١٠٧ من نصّ الرواية، ويبدو في البداية أن الكهف مكان للتأمل والتخطيط والتدبير (مثل كهف أفلاطون) و نصّ الرواية [1] يقترب من الكهف الأفلاطوني عندما يقول: «الصمت المطبق يغرقك... الذئاب يئست من الحصول على قوت يسدّ رمقها... كهفه هنالك...» (ص١٠٧). وهذا إمعاناً في إعطاء الكهف-المغارة أبعاداً إنسانية تتوافق مع أهداف البطل فإنه يجعل من الكهف -زندل- المكان الذي يلتقي فيه الجميع من أجل تدارس الخطط واللجوء إلى الخلوة «فمغارة جبل زندل كانت ترفض» (ص١٠٨). دفع الضرائب، وهكذا يتحوّل الكهف من مجرّد مكان أو مغارة إلى صوت تحريض: «اللفظ يردّد اللفظ الأخير.. مستحيل عصيان أوامر زندل و اطاعة أوامر الآخرين» (ص١٠٨).

وهكذا يرتفع كهف زندل من مجرّد مكان عادي إلى شيء مقدس تقدّم له القرابين وتنحر له الأغنام وتقام له الاحتفالات لأنه أصبح جيباً من جيوب الثورة ومكاناً سرياً للتحريض على القيام بالثورة ضدّ بيبيكو وأعوانه. لقد أصبح الكهف هو النادي الذي يجمع شملهم: «وتأوون إلى كهف الصندل بجبل زندل، تحت ستار الصنوبر.. هو أوّل الجبال ثورة، تلقى الصوت فحوّله إلى ثورة، الفصيح، مارأيتم جماداً ينطق.. إلاّ كهف زندل الثائر» (ص١٧٩) وهكذا يصير المكان الذي يلتجيء إليه سكان الربّوة العالية قبل الزحف على سهولهم المغتصبة من قبل بيبيكو لاستعادتها.

والكهف كما أشرنا في البداية له علاقة بالكهف الذي ورد ذكر قصته في القرآن الكريم، ويربطه الكاتب بقصة دينية أخرى عندما يشبهّه بسمكة سيدنا يونس عليه السلام حيث يقول: «والكهف أمثل ما كنتم فيه.. إنهم الآن أحرار.. أربعون رجلاً وامرأة في الكهف يقيمون، زندل جاثم عليكم، أنتم في أعماق

---

(1) A. J. Greimas: sémantique structurale p.45 larousse 1966.

بطنه، والكهف هو الحوتة التي التهمت أباك» (ص١٩٦). ولكن الحوتة التي التهمت أباه قد ابتلعته إلى الأبد، إنها السفينة السوداء التي أخذت أباه إلى الحرب التي لم يعد منها أبداً.

ويتحوّل الكهف من بؤرة تجمع إلى قاعدة للانطلاق باتجاه الزحف على سهول بيبيكو لحرقها وتبديدها ثم الاستيلاء عليها «وسلاحكم تحملونه لأوّل مرّة، وتغادرون الكهف، لأوّل مرّة تغادرونه وأنتم تحملون السلاح... يقودكم الطّاهر الرّمز-القيمة -التحرير- الثورة...» (ص١٩٧).

وبهذه الطريقة يقترن الصوت بالكهف ويلتحم به ليشكّلا في الأخير الشرارة الأولى للثورة، فكان الصوت هو المحرّض وكان الكهف هو المكان الذي أصدر التعليمات للعصيان ثم الثورة، ومن خلال النسق الذي جاءت فيه هاتان الكلمتان نلاحظ تلاحم العنوان بالمضامين الرّوائية التي تحاول استجلاء أبعادها ودلالاتها المختلفة، وتعتبر الكلمتان عبارة عن مولدات لجملة من المعاني التي تتواتر بصفة دورية مؤكدة على وظيفة كل من الكهف والصوت.

١-٢-العقد/ الحقد:

يحتلّ العقد في رواية «صوت الكهف» لعبد الملك مرتاض مكانة معتبرة واستثنائية في نفس الوقت ارتفع من مجرد أداة للزينة والتجميل إلى رموز محلية ووطنية وقد جاء ذلك في عدة سياقات من نصّ الرّواية.

ويتداخل العقد كأداة للتجميل ورمز من رموز العزّ مع الغلّ الذي يعتبر رمزاً من رموز الذلّ، ونلاحظ أن الحقول الدلالية والإحالات القريبة أو البعيدة لهاتين الكلمتين تتكامل في أكثر من مستوى من مستويات الرّواية وتلغي بعضها البعض، لأنه يستحيل تواجد العقل والغلّ في عنق إنسان واحد، ولكن هذا الموقف حدث

لزينب حيث جدلت في جيدها العقد والغلّ في محاولة لإلغاء الثاني (الغلّ) والتغلّب عليه.

ويتداخل هذا الثنائي الضدّي مرّة أخرى مع الحقد. ومنذ الوهلة الأولى نلاحظ أن كلمة حقد وعقد تتداخلان في أكثر من مستوى فهما جناس وطباق في نفس الوقت، وهذه ظاهرة ملفتة للنظر، ذلك أن العقد هو الذي ولّد الحقد. ويمكن أن نقول أن العقد قد ربط أغلال الحقد بين سكان الرّبوة العالية وسكان السهل. وهذا يبدو جلياً من خلال أحداث الرّواية.

فمنذ الصفحات الأولى من الرّواية نستنتج أن غياب العقد يشكل قضية تواجه سكان الربّوة العالية، إنه ليس عقداً عادياً إذ بإمكانه أن يعادل بين زينب وجاكلين ابنة بيبيكو في المرحلة الأولى، إنه العقد الذي اغتصب بطريقة أو بأخرى «إنما عنقك عاطل، آه لو تستطيعين امتلاك عقد من الذّهب رأيت جاكلين تتحلّى به، أنت حتماً أجمل منها، ألف مرّة ومرّة أحلى منها، إنها هي بنت بيبيكو، ثرية، أنت مجرّد راعية» (ص٣٤).

إن ضياع العقد من جيد زينب هو الذي أخلّ بالمعادلة وجعلها أقلّ شأناً من جاكلين «وزينب العاطلة والتي لايزيّن جيدها عقد. عقدها ضاع، أضاعوه لها أيام المقاومة، لايعرف أحد أين يوجد»» (ص٧٠).

إن ضياع العقد هو الذي دفع بالطاهر للقيام بمحاولات عديدة للعثور عليه واستعادته لأنه عقد لامثيل له. وقد نعته الرّاوي بأنه عقد فريد وذلك في ثلاثة سياقات مختلفة من نصّ الرواية ص ٧٢-٨٣-٨٥. والعقد الفريد هو أيضاً كتاب تراثي مهمّ لابن عبد ربه.

والعلاقة هنا هي علاقة وضعية وذلك باعتبار العقد الآلة كنزاً كما عدّ أيضاً العقد الفريد كنزاً ثقافياً وأدبياً.

ونلاحظ أن هذا العقد هو الذي فجّر الحقد، وكان أوّل من أضمر الحقد لزينب بسبب هذا العقد هو جاكلين ابنة بيبيكو التي رأت في عقد زينب منافسة لها وتحدّ لثروتها وجمالها.

«كيف حوّل الحقد هذه الحسناء اللعوب إلى سعلاة، إلى شيطان . . . سعلاة تلتهم جيدك بنظراتها الحاقدة؟ ومرّة أخرى. . . العقد ذهب العقد بولدك، زوجك، أبيك، أخيك، حفيدك، جدّك، عمك، خالك. . إلى السجن كان سبباً من أسباب أخرى» (ص٩٦).

نكتشف من خلال هذا المقطع أن زينب قد تلقت في سبيل هذا العقد إهانات كثيرة منها العمل في إسطبل خنازير بيبيكو مقابل عدم انتزاع العقد منها عنوة. وفي هذا الموقف بالذّات يتعانق العقد مع الغلّ تعبيراً عن عدم القبول بالتسليم بالأمر الواقع وقد صاغ هذا الموقف البطولي بداية الفعل التحرّري في الرّواية. «والعقد يحتّك بالغلّ، والغلّ يهجم على العقد اللطيف الوديع، يحاول تمزيقه، يتعمد النيل منه، لكن العقد يقاوم، أبدعته يد الطبيعة العبقرية. . . منذ الأزل كان العقد، منذ الأزل علق من جيدك» (ص٩٤).

ورغم الغلّ الذي يحزّ بجيد زينب عنقها، إلاّ أن ذلك يعتبر ثمناً مقبولاً بالنسبة لمن أراد أن يحطّم الأغلال ويتخلص منها إلى الأبد، وتظهر آثار الغلّ جلية على عنق زينب: «وعنقك عليه هالة من الدّم المحتقن، وملاءتك الخضراء ملطخة الأعلى ببعض الدّم» (ص١٩٩). إنه الثمن الذي دفعته زينب من أجل الحفاظ على العقد.

قد تبدو هذه الجمل التي أخذناها من الرّواية، تعرض العقد كآلة للزينة تتشبث بها امرأة تتحدّى امرأة أخرى أقوى وأغنى منها، وأنه كان السبب الذي جعل المرأتين تتبادلان مشاعر الحقد، هذا إذا أضفناه إلى الحقد التاريخي والحضاري والطبقي بين المرأتين.

ولكن إذا قرأنا-بتمعّن-السياقات التي ورد فيها ذكر العقد في مستوى آخر من الرواية فإننا نلحظ أن العقد يرمز إلى دلالات كثيرة، من أهمها العزّ «عقد بداية العزّ، رمزه، أصله فيه تشمين عبير الحرية، أوّل مظهر من مظاهر الحرية، عقدك عقد الحرية، يرمز إلى شيء سيحدث في آخر الزّمان» (ص٩٩). وإذا ما عدنا إلى هذه الجملة فسنلاحظ أن كلمة عقد تعمل على مستوى آخر من مستويات الرّواية وهو مستوى الرّموز ودلالاتها. فالعقد هو رمز العزّ، وبالتالي فهو أحد أدوات الحرية، ولكن الحرية لاتحصل إلاّ إذا حدث «شيء في آخر الزمان» وهو الثورة التي تحطم الأغلال.

ومن هنا نستنتج لماذا أرّق البحث زينب وكذا زوجها الطّاهر في البحث عن العقد. إنّه البحث المضني عن مظاهر الحرية، ولكن الحرية لا تأتي بدون مقابل، والمقابل قدّمه الطاهر أثناء بحثه حتى وصل إلى العقد، وقد أضنى زينب أيضاً عندما جرجرت بالأغلال إلى إسطبل خنازير بيبيكو ثم العمل كخادمة لجاكلين في بيتها.

ويرتفع العقد إلى مستوى الرّمز الذي تجتمع حوله مجموعة من الدلالات والقيم التي قامت بدور المحرّك الأساسي للقيام بالبحث عن العقد الضائع. وهذه القيم هي قيم الهوية الجزائرية. ويعطي الرّاوي مجموعة من القيم التي يرمز إليها النقد أو التحليل «الخيال، الحقيقة التاريخ، العقد، الزمان، المكان، المبدأ، الموقف، العدل، الحق، الصدق، الحضارة، اللغة، الدين، الصلاة، السلام، الجمال، النور، الثورة...» (ص١٧٧).

ونلاحظ أن هذه المتتالية النسقية من الكلمات التي جاءت متزاحمة ومتعانقة مع حذف أدوات الرّبط أو العطف تكوّن في الأخير وحدة متكاملة أو طرفاً من أطراف المعادلة ويمثل العقد الطرف الثاني للمعادلة، إذ يمثل هذا النسق وحدة دلالية يتساوى دلالياً مع معنى العقد كمستوى رمزي.

١-٣-المرآة/ الخنجر:

يدخل الخنجر والمرآة في نظام الأشياء، لأنهما تعدان جزءاً من الأشياء التي تشكل عالماً علامياً/ رمزياً وتوضحان مجموعة من العلاقات الاجتماعية والثقافية. ورغم حضورهما القليل نسبياً في الرّواية إلاّ أنهما تلعبان دوراً حاسماً في تحديد هذه العلاقات.

فالمرآة أصبحت بؤرة اجتماع نساء الرّبوة العالية باعتبارها أداة زينة خاصة بهن كما تعتبر أيضاً ذاكرة سكان الرّبوة العالية بأكملها «لم يكن بالربوة العالية إلاّ هي- بعثور النساء عليها، الواحدة تلو الأخرى، وتزيّن العرائس أمامها» (ص٣٠). وهذه المرآة قد عدَّت في البداية من ألاعيب الجنّ والسّحر وشكلت عنصراً مهماً في حياة سكان الرّبوة العالية وارتبطت بتاريخهم.

ومن خلال تاريخ هذه المرآة يمكن رصد بعض المراحل الحضارية والثقافية التي عرفتها منطقة الغرب الجزائري في مرحلة ما قبل الثورة التحريرية «فهي مرآة بالية، فانية العين، عمياء لا تكاد تعكس... أمها هي التي أهدتها إياها يوم زفت إلى جدك، مرآة عجيبة جلبت من وراء البحر.. يتحرّكن وهي ثابتة» (ص٢٨-٢٩).

وهكذا تبدو المرآة كمنتوج حضاري وافد أثار إعجاب سكان الرّبوة العالية وهي تجسيد لمجموعة من الممارسات الاجتماعية عبر الزّمان والمكان «والمرآة هي التي ستخبرك بذلك، يوم تصبحين مثلهن، هذه المرآة رائعة، آلة الزّمن والحيّز»(ص٣١).

ومثلما لعبت المرآة دوراً إيجابياً بالنسبة لسكان الرّبوة العالية، أصبحت ملكاً مشاعاً بعد أن كانت ملك فرد (ص٣٠). فقد لعبت دوراً سلبياً-شأنها شأن المنتوجات الحضارية التي نقلت عن البيئة التي أنتجت فيها». أنت أنثى لا كالإناث،

ومرآتك التي تعكسك كانت تمتلئ بجسمك «تصبح المرآة أنت، أنا شديدة المعرفة بأسراك يا زينب. أنت مصدر العري. أنت مصدر كل السرّ، كم سولّت لهن عمليات من الجنس» (ص٣٢-٣٣).

من هنا نلاحظ الدور التغييري (السلبي) الذي لعبته المرآة في تجميل نساء الربّوة العالية واجتماعهن وفي كشف بعض أسرارهن أيضاً وجعلتهن يلتفتن إلى الشكل وفي بعض الأحيان التهرب من العمل الموكل لهن.

أمّا الشيء الذي ليس له حضور كبير في نصّ الرواية-أي مجموعة تواترات - ولكنه حاسم في صناعة الحدث فهو الخنجر، إنّه آلة الجريمة وسبب الفيضان الدّموي، ولكنه يلعب في هذه الرّواية دوراً تطهيرياً، تطهير العرض والدفاع عن الكرامة: «ابن رابح الجنّ مستحيل أن يمسني وماذا أصنع بهذا الخنجر؟ أغمده فيه». (ص١٠٤).

هذه الوظيفة تبقى في حيّز الإمكان، أي احتمال استعمال الخنجر للدفاع عن العرض.

وهذه الوظيفة الموكولة للخنجر تنتقل من حيّز الإمكان إلى حيّز الفعل عندما تستعمل زينب هذه الأداة- الخنجر-لطعن صالح الذيب الذي اعتدى على عرض زينب «طعن صالح الذيب في قلبه، لم نعثر على الخنجر. . . وإنما عثرنا على مبلغ من المال معه ورقة مكتوب عليها بلغتكم «بداية النهاية». جريمة غريبة، ملغزة»(ص١٦١).

إن هذه الوظيفة الحاسمة التي قام بها الخنجر لها دلالة مستقبلية، أمّا على مستوى السرد فإن الورقة التي وجدت مع مبلغ المال والتي كتب عليها «بداية النهاية» فإنه يمكن اعتبارها- على المستوى السردي-استباق Prolepse لأنها تتبوأ

الأحـداث التي ستقع مستـقبلاً في الرّواية (١) وهي الثـورة على بيـبيكو وأعـوانه لاسترجاع الأراضي المغتصبة .

ويرى روسي-لاندي أن السكين يمكن اعـتبـاره وسيطاً لغـوياً رغم تداوله كمنتوج يستعمل في المنزل في المطبخ بالذّات إذ أنه في وقت من الأوقات يتحوّل إلى أداة لاستعمالات أخرى وهذا حسب أغراض مستعمله و يمكن أيضاً أن يصير أداة للتواصل بالمعنى السلبي ولغة مشتركة بين قاتل ومقتول وتعبيراً عن موقف تعجز اللغة العادية عن الإبانة عنه (٢) .

٢- لعبة السرد والشخوص :

إن القراءة الواعية والنقدية لرواية عبد الملك مرتاض صوت الكهف تبين مدى استفـادة الكاتب من انجـازات الرّواية الجـديدة . ولعلّ استعـمـال الكاتب لضـمـير المخاطب / أنت/ ما يبيّن هذه الملاحظة المبدئية .

وقـد اسـتـعـملت الرّواية الجـديدة هذه التـقنيـة السـردية انطلاقـاً من فلسـفـة اجتماعية وجمالية تركّز خاصة على القارئ/ المتلقّي، وذلك عن طريق استفزازه باستمرار وإدماجه بطريقة غير مباشرة في أحداث عالم الرواية وفضائها وتوريطه في عدد من أحداثها(٣) .

وعن طريق هذه التقنية يتداخل القارئ مع متقّبل السـرد Le narrative وبهذه الكيفيـة يسـاهم القـارئ في خلق الأحداث . وقد كـانـت مـحـاولات ميـشـال بوتور M.butor في هذا المجـال بالذّات رائدة، إذ كـشـف في كـتـابه «بحـوث في الرّواية الجديدة» عن الأسس الفلسفية والجمالية عند استعمال ضمير المخاطب في

---

(١) G. Genette: Figures III p 82. Seuil 1972.

(٢) F. Rossi- Landi: Linguistiics and economics pi 2-22. Mouton 1977.

(٣) M. Butor: Repertoire II. Minuit 1964.

الرواية الجديدة. وبقيت هذه المحاولة وحيدة إلى أن ترجم إلى الفرنسية بحث جيرالد برانس المعنون «مدخل إلى دراسة المسرود عليه» (١) فحدّد بذلك وظائف متقبل السرد والتي حدّدها فيما يلي:

-ربط الرّاوي/ السارد بالقارئ.

-المساعدة على تحديد إطار السرد.

-إعطاء بعض أوصاف السارد.

-التأكيد على بعض المضامين.

-تطوير العقدة.

-حل أو إظهار إيديولوجية العمل الأدبي.

قضية أخرى استعملتها الرواية الجديدة-باعتبارها مرجعية نوعية هي كشف بعض أسرار اللعبة السردية، وتتمثل في إعطاء تأويلات أو تفسيرات عن ميكانيزم السرد من خلال الرواية وداخل النص الرّوائي ذاته كما هو موجود مثلاً في روايات آلان روب غرييه مثل رواية «الغيرة». و«في المتاهة» خاصة(٢)، إذ نجد هذه التقنية التي تمارس النقد في الرواية حاضرة عند عبد الملك مرتاض في مواضع عدّة من روايته «صوت الكهف». وبهذه التقنية تقترب رواية عبد الملك مرتاض من الحداثة الرّوائية رغم أن المضمون المعالج مضمون تاريخي اجتماعي إذ ترتبط بالماضي بكل ملابساته وتجلياته أكثر من ارتباطها بالحداثة. ومنذ الصفحات الأولى من نصّ الرواية يخاطب الرّاوي البطل/ الأبطال بصيغة «أنت» من أنت.. أنت هنا.. كم سنّك؟ هل أنت جنين قابع في الرحم؟ لا بل أنت صبي، لا بل أنت فتى. لا بل أنت شيخ هرم.. بل أنت فتاة.. لا بل أنت شخص من ورق» (ص٧).

---

(١) G. Prince: "Introduction ál étude du narrative" in poétique N.14 Seuil1973.

(٢) J. P. Goldenstein: Pour lire le roman p.14. Duculot. Bruxelles1985.

الملاحظ على هذه الفقرة أنها تتقاطع مع نظرية الرواية الجديدة وإنجازاتها الإبداعية في نقطتين:

الأولى: هي محاولة عرض صورة البطل بصورة مشوشة ومضطربة في نفس الوقت، وهي أيضاً تتبع الخيط التصاعدي للمراحل التي مرّ بها البطل/ متقبل السرد.

الثانية: هي كشف أسرار اللعبة السردية أو ممارسة النقد السردي من خلال الرواية. واستعمال الرّاوي لجملة «لا بل أنت شخص من ورق» هو إعادة كتابة للمقولة النقدية الشهيرة لبارت [1] والتي مفادها أن الشخوص السردية هي كائنات ورقية وذلك لكي يمحو كل مرجعية خارجية لهذه الشخوص والنظر إليها في إطار النصّ الروّائي، فالبطل الروّائي هو بطل لا يمكن أن نجد له نظيراً في الواقع المحسوس.

ونجد هذه الفكرة تتكرّر أيضاً في سياق تأويل شخصية زينب، وهذا التأويل يمكن أن يقوم به أيضاً القارىء، لأن السرد يتكىء على تقنية استعمال ضمير المخاطب «أنت لا تعرفين، لم تعرفي شيئاً قط، بإرادتك ووعيك، لاوعي ولاشخصية ولا ذات، الحقيقة لم يجرجرك رابح الجنّ، لم يعذّبك الشيخ الأقرع، لم تغر منك جاكلين، هؤلاء جميعاً غير موجودين، والطّاهر والعفريت أيضاً وما كان معك قط، إنما هو مجرد كائن من ورق مثلك» (ص١٠٦).

هذه الفقرة تعمّق البحث في أسرار اللعبة السردية، وإذا كان الأنت في سياق الفقرة المحلّلة سابقاً شخصاً من ورق فإن الأنت (مؤنث) في الفقرة اللاحقة كائن من

---

(١) R. Barthes: "Introduction á L'analyse structurale des récit" p.13 communication N.8 Seuil1966.

ورق أيضاً. ويضيف الكاتب تحليلاً وتأويلاً نقدياً آخر هو أن هذه الكائنات الورقية لا إرادة لها و «إنها غير موجودة»، أي أن وجودها لايخرج عن إطار النص الروائي/ السردي، وأن الأحداث كلها التي وردت في السرد هي من اختراع الرّواي السارد للأحداث.

تتكرّر هذه التأويلات النقدية التي هي تقنية الرواية الجديدة وعصب السرد فيها وذلك لممارسة التحليل النفسي على شخص زينب. يقول الكاتب: «أنت مجرّد قيمة، ولكنها عظيمة. كائن ولكن من ورق، هنا والآن.. فكيف ينخدعون؟ هم جميعاً أغبياء» (ص١٢١) يعطي الكاتب هنا تأويلاً باعتبارها قيمة، أي رمز من جهة، كما يؤكّد على أنها كائن من ورق من جهة أخرى، وفي استعماله لطرفي الزمان والمكان «هنا والآن» إشارة إلى حدود السرد وإطاره. وهذان الظرفان يتكرّران بكثرة في نصّ الرواية ويربط عبد الملك مرتاض روايته بإنجازات الرّواية الجديدة التي تستعمل كثيراً Ici et Maintenant .[1] ثم في الأخير يسخر من القارئ الساذج الذي قد ينخدع بزينب كذات، فهو في نظره غبي لأنه لايعرف أنها قيمة/ رمز وأنها كائن ورقي.

ويؤكّد الكاتب مرّة أخرى أن زينب ليست ذاتاً ولكنها رمز مركّب أو مجموعة من الرّموز عندما يقول: «وإذن؟ فإنما أنت كائن نفخوه بالخيال فكان الحقيقة التاريخية العظيمة... الخيال، التاريخ، العقد، الزّمان، المكان، المبدأ، الموقف، العدل، الحق، الصدق، الحضارة، اللغة، الدّين، الصلاة، السلام، الجمال، النور، الثورة... كائن يقوم بوظيفته، أنت كل ذلك» (ص١٧٧).

إن هذا المقطع يؤكّد أن زينب وظيفة وليست شيئاً آخر. فهو يؤول زينب بعدّها وظيفة ويفسّر الرّموز التي اتخذَت بها المرأة أثناء مسار الرّواية، فهي تارة هذه وأخرى تلك.

(١) J. P. Goldenstein: Pour lire le roman p .15.

ومحصّلة ذلك كلّه هذا الرّمز الكبير لزينب والذي جاء في شكل كلمات لارابط بينها، أي أنها متداخلة ومتزاحمة لتؤكّد استحالة فصل صفة أو رمز عن النسق الرمزي ككلّ، فهي هذا الرّمز المركّب كما جاء في الرّواية.

وفي الصفحات الأخيرة من الرّواية يؤكد الكاتب أن كل ما قام به الطاهر هو نوع من أنواع السرد: «وترددت وأنت تتابع النعيجات الثلاثة... رأسك حاسر وجلبابك ممزّق، ورجلاك حافيتان.. وشعرك أشعث أغبر.. تردّد صوتك عميقاً بالناي تحكي قصة مثيرة.. ملحمة مهولة» (١٨٧).

بهذا المفهوم يصير كل ما قام به الطاهر بعدّه راوية هو سرد لحكاية مثيرة وملحمة مهولة. وسنخصص البحث في هذه الجوانب عند تكلّمنا عن البنية الأسطورية في الرّواية.

٣-الجنس والتواصل المستحيل:

إذا كان الجنس في الحالات الطبيعية تعبير عن رغبة مشتركة، أي بوصفه شكلاً من أشكال التواصل الجسدي والرّوحي واللغوي، فإن الجنس في الرواية «صوت الكهف» يعبّر عن اللاتواصل Incommunicabilité لأنه يساهم في تعميق الهوة التي تفصل بين منجزي التواصل، لأن السياق الذي تتمّ فية عملية التواصل هذه مبني على علاقة غير متكافئة، من جهة، ومن جهة ثانية فإن أحد أطراف معادلة التواصل التي هي المرسل والرّسالة والمتقبّل قد سقط من حساب هذه العملية.

مشكلة أخرى تتصل بهذه الناحية هي أن الجنس بعدّه تواصلاً بين ذاتين مبني على رؤية استهلاكية، أي أنه ليس ذلك السياق النّفسي والثقافي الذي يجمع شخصين بل هو حمل الآخر على التواصل، ولكن هذه الطريقة لا تجدي نفعاً.

نصادف هذه القضية في موقفين: الأوّل إرغام ابن رابح الجن (وهو أحد أعوان بيبيكو) زليخة، الشابة الفقيرة على ممارسة الجنس واغتصابها متظاهراً في البداية بالطيبة: «ابن رابح الجن يخدمك يا زليخة، هنا والآن، لم يخدمك أي رجل قط. أنت فقط التي تخدم النّاس» (ص٤٣) وتمتد هذه المراودة مع كل طقوس الإغراء على مساحة أربع صفحات ٤٣-٤٤-٤٥-٤٦.

وبعد فشل هذه المراودة تبدأ معركة حقيقية بين زليخة المدافعة عن عرضها وشرفها وابن رابح الجنّ الذي يحاول اغتصابها «وتشتبكين مع ابن رابح الجنّ، تتلاحمان وبسهولة يطرحك أرضاً على رمل الوادي الرطب الناعم ويطبق عليك كالنّسر الكاسر الآن وهنا» (ص٤٦).

وتعيد الرّواية مشهد العراك بين زليخة وابن رابح الجن عبر ثلاث صفحات إلى أن يتم الفعل المحتوم «وتضعين كفّك على وجهك، لاشيء غير ذلك، خارت قواك، احتواك كالثور، اضطرابك لايفيد شيئاً ويلتهمك، إنما على الأقل تشتمينه، سلاح الضعفاء» (ص٤٨).

زليخة التي أصبحت الفضيحة ذاتها، عليها أن تتصرف ويتداخل هنا الطبّ الشعبي وتجربة العجوز يامنة في محاولة لإنقاذ شرف زليخة: «أعطيك قليلاً من الكافور، ابتلعيه فهو نافع لإسقاط الجنين. هو علاج معروف عند جميع عجائز الرّبوة إنما لايشعنه بين الفتيات.. أنت تعرفين السر.. حتى لايشيع الزّنا»(ص٥١).

وكان لهذا الدّواء آثار سلبية إذ صارت زليخة تتقيأ الدم، وعجز زليخة عن مقاومة الآلام الفظيعة والفقر أسلمها إلى الموت. ويصورّ الرّاوي موت زليخة بقوله: «وتستقبلين الموت يا زليخة، والموت الذي يريحك من العذاب، ومن... الفضيحة والعار» (ص٥٢).

وبهذا المشهد الدّرامي تنسحب زليخة من حياة سكان الرّبوة العالية في صمت وهي تشبه نفس الطريقة التي شبهت بها زينب رشدي موت الباش مهندس محمد في قصتها التي تحمل نفس العنوان: «الموت يا محمد، كل هذا العناء، لاهثاً كنت، يستمع حلمك كلما اقتربت من يافطة كبيرة عليها لقب الباش مهندس محمد» (من مجموعة القاصة المعنونة «يحدث أحياناً»).

نجد في موضع ثان أن فعل الجنس مبني على علاقة غير متكافئة بين زينب وصالح الذيب وهو أيضاً يعبّر عن فشل في التواصل لأن زينب كانت مرغمة ولم تكن لها رغبة في ممارسته. (تبدأ المراودة واستعمال الأساليب الخبيثة عندما يطرق صالح الذيب باب زينب ليلاً: «-زينب، أخرجي، لا تخافي، أنا صالح الذيب»(ص١١٠) وتبدأ المساومة، خاصة وأنه كان صديق زوجها، ويمتدّ هذا الحوار من الصفحة ١١٠إلى الصفحة ١١٧ من نصّ الرّواية، بحيث يقنعها صالح الذيب أنه جاء ليرى الصبي من زوجها الطاهر، وعندما تسمح له بالدّخول يكشف لها عن نواياه «-أي صبي؟ الصبي هو أنت، الصبية هي أنت، صبية خرافية، أنا لا أخرج من هنا أبداً» (ص١١٧).

وتبدأ الجولة الثانية من العراك، وخوفاً من الفضيحة والعار، وبعدأن يصيب التعب زينب جرّاء المقاومة تستسلم و«فقدت القدرة على أي مقاومة... رفضت الضوء، ولكنك قبلت الظلام، أنت تغالطين نفسك، أي فرق يقع تحت النور أو الظلام» (ص١١٨). ولكن صالح الذيب بعد أن نال من زينب ما نال، فإنها أجهزت عليه قبل أن يلطّخ عرضها وأن يجعلها فضيحة» طعن بخنجر في قلبه، لم نعثر على الخنجر «كل دار فيها خناجر» (ص١٦١).

هناك بعض الدلائل التي تبيّن أن الجنس في رواية «صوت الكهف» هو نوع من التواصل المستحيل لأنه يتمّ ضدّ رغبة طرف من الأطراف ولأنه يتمّ حسب نظرة غير متكافئة في العلاقات بين أطراف التواصل.

يمكن أن نستدلّ على ذلك عندما وضعت زليخة كفيها على وجهها هرباً من العار وأيضاً بالنسبة لزينب عندما أطفأت نور الشمعة حتى تتقي نظرات صالح الذيب وكي لا ترى نظراته، لأن الظلام هو الذي يبقي السرّ في طي الكتمان.

النقطة الثالثة هي استعمال العنف لإرغام الطرف الآخر (زينب-زليخة) على فعل الجنس، وإن بقي الطرف الآخر سلبياً في هذا الموقع ووقع عليه فعل الجنس عنفاً وضدّ رغبته وإرادته.

النقطة الرّابعة تتمثل في كون صالح الذيب لم يستطع القيام بفعل الجنس وعجز عن التواصل جسدياً مع زينب، حتى ولو تمّ ذلك في سياق العنف كما بيّنا «لايخادعك» يتظاهر بالفحولة وهو خنثى. . يظهر لك الغلمة وهو أنثى. . .» (ص١١٩) وهذه الصفة نجدها مشتركة بين صالح الذيب والمعمّر بيبيكو، الذي هو «رجل بدون فحولة، ، هكذا اتهموه. . عاهرة فضحته. ، . » (ص١٨٥). وهذا يعني أن فعل الجنس الذي حاول صالح الذيب القيام به هو مجرّد وهم ورغبة زائفة كعملية تمويهية لاخفاء حقيقته.

النقطة الخامسة التي تدلّ دلالة واضحة هي أن الجنس كان في رواية عبد الملك مرتاض شكلاً من أشكال التواصل المستحيل هي النهاية الفاجعة التي يتعرض لها أحد أطراف عملية التواصل: زليخة انتحرت عندما أرادت أن تقوم بعملية إجهاض وصالح الذيب طعنته زينب في قلبه بخنجر عندما تمادى في ملاحقتها ومطاردتها وبيبيكو فضحت عجزه عاهرة وحوّلته إلى مسخرة.

من خلال هذه النقاط نستنتج أن الجنس في هذه الرواية يعتبر فعلاً من أفعال التواصل المستحيل لأنه لم يستطع تمرير أية رسالة أو أن يجعل الآخر يتحاور معه، بل إنه يدخل في دائرة الاستهلاك المجاني والاستغلال المبني على العنف والقهر.

٣ -البنية الأسطورية :

تشكل الأسطورة في رواية «صوت الكهف» خلفية بارزة تنسحب على ذهنية الشخوص وطريقة تعالق الأحداث . ولعلّ ذلك يعود إلى اهتمام الكاتب- عبد الملك مرتاض- بدراسة الفولكلور والأدب الشعبي الشفوي واهتماماته في هذا المجال معقولة . و روايته في محاولتها للإيهام بالواقع تحاول قدر الإمكان تصوير تلك البيئة الخرافية التي تتحرك فيها الشخوص، وهي نفس المدة التي عرفت فيها الجزائر انتشار الشعوذة كمحاولة من طرف الاستعمار لتخدير الشعب وإبعاد نظره عن مشاكله الجوهرية .

وسنحاول دراسة تجليات الأسطورة-في هذه الرّواية- من خلال ثلاثة مستويات: مستوى الشخوص، مستوى الأمكنة ومستوى الأحداث والوقائع . وسنحاول من خلال هذه المستويات الكشف عن دور الأسطورة والخرافة في عالم الرّواية ودورها في فترة تاريخية من حياة الشعب الجزائري .

٣-١-الشخوص :

إن قراءة الرّواية تبين لنا وجود ثلاث فئات من الشخوص: الأهالي وهم سكان الرّبوة العالية والمستعمرون والقائد ومن يدور في دائرتهم وهم سكان السهل الخصب وفئة ثالثة وهم العمال الذين يخدمون الفئة الثانية ويقومون بدور الوسيط بين الفئتين الأوليتين . إن هذا البناء المثلث الأضلاع لشخوص الرّواية يمكنْ أن يوزع توزيعاً أسطورياً وفق المخطط الذي اقترحه غريماس A. J. Greimas[1] وذلك انطلاقاً من نظرية بروب .

وإذا وزعنا هذا البناء المثلث الأضلاع للشخوص وفق طريقة غريماس وأتباعه فإن هذه الشخوص التي تنتمي إلى الفئة الثالثة والتي تقوم بوظيفة الربط والاتصال بين الفئتين سكان الرّبوة العالية/ سكان السهل الخصب وتنتقل بين العالمين، بين عالم الأهالي وعالم المستعمر والمقربين منه تشكل بالنسبة لفئة الأهالي شخوصاً معيقة أي مضادة opposants وبالنسبة للفئة الثانية فأنها تصير شخوصاً مساعدة Adjuvants[1] .

---

(١) A. J. Greimas: "Elements pour une théorie de l ' interpétation du réci my thique". p.28-59. communications NO 8 Seuil 1966.

فإذا كانت الشخوص المساعدة والشخوص المعيقة (المضادة) تقوم بوظيفة محددّة في القصص الأسطوري، فإننا نلاحظ أن وظيفتها في رواية «صوت الكهف» متأرجحة وذلك لأن وظيفتها كشخوص مساعدة لفئة سكان السهل الخصب تتناقض مع موقعها الاجتماعي والحضاري، فهي اجتماعياً تنتمي إلى الأهالي-سكان الربّوة العالية- أمّا وظيفتها الحقيقية فتتمثل في خدمة سكان السهل الخصب-المستعمرين: بيبيكو وجاكلين والقائد والحاج.

قضية أخرى تتعلق بنفس الإشكالية، وهي الشيءالـقـيـمة [٢] Objet de valeur في رواية «صوت الكهف» شيء مزدوج ويتجلّى من خلال السهل الخصب من جهة، والعقد الذهبي رمز الحرية والشرف من جهة أخرى. في حين أن الشيء-القيمة في القصص الأسطوري شيء واحد كأن يكون الخاتم السحري أو المصباح العجيب أو البساط الطائر إلى غير ذلك من الأشياء السحرية.

كما نجد أيضاً أن الأسطورة ملتصقة أشد الالتصاق بجلد الشخوص ذاتها وتركيبتها النفسية والاجتماعية والذّهنية وذلك انطلاقاً من مواصفاتها الذّاتية مثل اسم العفريت الذي يعكس ذهنية أسطورية خرافية، كما أنها في المفهوم الشعبي الشائع تعني «الشاطر» والبطل وكل أوصاف الإعجاب.

والأوصاف التي يعطيها الرّاوي كشخص الطاهر العفريت ترفعه من مستوى البطل القصصي / الرّوائي إلى مستوى البطل الأسطوري وتحضّره منذ ذلك الحين إلى القيام بالمهامّ الموكولة لهذا النوع من الأبطال. «فتى يسابق الذئب فيسبقه! شيء أسطوري، لا أكاد أصدق! . . . ويتسابق مع أهل الربّوة العالية، الطاهر حقيقية، مدهش، الطاهر حقيقة، عفريت!» (ص١٥).

---

(١) A. J. Greimas: sémantique structurale p 178-179.

(٢) A. J. Greimas: "du sens // p. 19. Seuil 1983.

من خلال نصّ الرواية نصادف الكلمتين/ مفتاح السّر اللتين جاءتا على التوالي وهما، أسطوري وعفريت، وتشكلان البعد الخرافي والتكويني لشخصية البطل/ الطاهر.

ونفس الطريقة نصادفها أيضاً عند وصف الراوي لزينب فهي في نظره ليست امرأة عادية أو بطلة من بطلات الأدب القصصي كمدام بوفاري أو زينب لهيكل، بل هي بطلة أسطورية، مثلها مثل الطّاهر العفريت: «أنتم مجرّد وهم، يا أصحاب الرّبوة، زينب خرافة، العقد خرافة، أنت بالذّات خرافة، خرافة في خرافة»(ص٧٧).

هذا السياق يتمفصل داخل فكرتين أساسيتين هما أوّلاً الاقتران بتقنية الرّواية الجديدة كاستعمال ضمير المخاطب/ أنت وممارسة النقد الرّوائي من خلال نصّ الرّواية ذاته، ويشبه من جهة أخرى اعترافات مصطفى سعيد بطل «موسم الهجرة إلى الشمال» عندما يقرّ أنه خرافة وأكذوبة.

ولعلّ أهم شخصية ساهمت في نسج هذه الأجواء الأسطورية هي شخصية حلّومة العرّافة العجوز وذلك سواء عن طريق ممارساتها التطبيبية أو رواياتها الأسطورية: «الشيطان خرافة من خرافات الأمّ حلّومة، عجوز برعت في نسج الحكايات الخرافية لأهل الرّبوة العالية، صدّقوها، اتخذوها ولية صالحة»(ص٣٧). إن هذه العرافة تمارس فعل الحكي وتساهم في تثبيت الذّهنية الأسطورية تعبيراً عن ذهنية خرافية وعلائق اجتماعية لم تستطع أن تجد لها إطاراً خارج هذه البيئة.

وهناك شخصية أخرى ساهمت في نسج الحكايات الخرافية وهي شخصية بيبيكو المستعمر «كم يهوى إشاعة الحكايات الخرافية» (ص٣٨) وذلك إمعاناً منه في إبقاء سكان الرّبوة العالية في حالة سكون وتخدير دائم وقد استعمل لهذا الغرض رابح الجنّ كأداة لتوصيل حكاياته وإعطائها مصداقية.

وقد اتخذ كل من حلّومة العرّافة وبيبيكو المستعمر وليّاً يقدم له القرابين والذّبائح ويتقرّب إليه بالطقوس. وهذا كمناورة من طرف بيبيكو لإثارة الفتنة بين سكان الربوة العالية ومن يتخذون من الأولياء: «يوجد فرق: عيشون وليّ حلّومة وعبد الرحمن وليّ بيبيكو. . وقريتكم التي أصبحت مقدسة، ربوتكم العالية قرية ومدينة وأرض ووطن وبعد عيشون يأتي عبد الرحمن الوليّ الجديد» (ص٦٧).

وفي هذا الجوّ الأسطوري تتحرّك الذاكرة الجماعية التي تتكىء على السحر وعلى الخرافة ويبدأ اشتعالها في نسج الأحداث وتتخذ من هذه الأحداث بطانة لتمرير رسالة معينة حيث تعيد إلى ذهن القارئ بعض أجواء القصص الأسطوري وقصص الغول والجن والعفاريت، وخاصة الغول ذي الرؤوس السبعة والذي قهره سيدنا علي بسيفه البتّار وهو رمز الخير الذي يقضي على الشرّ وتكرّس هذه الحادثة كرمز لكل الانتصارات على الشرّ. ويؤكّد النصّ الرّوائي على هذه الفكرة عندما يقول: «ذاكرتها فارغة إلاّ من هذه الحكاية» (ص٢٣). إنها الذّاكرة الجماعية المتوارثة عبر الأجيال.

وتتمثل هذه الذّاكرة في إعادة إنتاج قصص الغول ذي الرؤوس العديدة والذي ينبت له رأس جديد كلّما قطعنا له رأساً من رؤوسه العديدة (ص٩) وطقوس الرقص الذي كان رابح الجنّ محرّكاً لها (ص٦٩) والقصة الشعبية المتداولة عزّة ومعزوزة التي وردت حكايتها كاملة (ص١٠٠-١٠١) إلى جانب طغيان المثل الشعبي الذي يعبّر عن تجربة جماعية مشتركة من جهة أو محاولة الرّاوي اختزال بعض المواقف أو التعليق عليها من جهة ثانية.

٣-٢-الأمكنة:

الأمكنة في رواية عبد الملك مرتاض تتخذ أبعاداً أسطورية وذلك من خلال الأوصاف التي خلعها عليها الرّاوي. فالأوصاف التي أعطاها لها تثير الغرابة وتحدث دهشة لدى القارئ الموهوم بالواقع والتاريخ وذلك بمعناها أوّلاً ثم بالتركيب

اللغوي الذي جاء به هذا الوصف ثانياً «بقية من أشجار برية تغشاها أشجار شوكية عقيمة، لا النار تحركها ولا الماشية ترعاها، على قمة الرّبوة العالية التي تشبه رأس الكلب» (ص١١). وهذا الوصف الذي أعطاه الرّاوي للربوة (شكلهـــا رأس الكلب) نجده يتكرّر في سياقات عديدة من نصّ الرّواية.

وترسم الرّواية تضاريس هذه الرّبوة التي «رأس الكلب شكلها، يكتنفها الضباب نهاراً، تهاجمها الذئاب ليلاً» (ص٣٤) وذلك خلال صفحة كاملة من نصّ الرّواية (ص٣٥). إنها ربوة أرضها بوار لا تنبت إلاّ الشوك والأشجار العقيمة التي لاتثمر شيئاً، إنها «الربوة التي تنبح حولها الكلاب الجائعة التي تتجاوب معها الذئاب التي طواها الجوع» (ص١٠٧).

من خلال هذه الأوصاف التي أعطاها الرّوائي للربوة العالية، تبدو كمكان للطرد البشري حيث لاتشجع أبداً على الإقامة بها وهي بذلك تشبه الجحيم الذي يسكنه الأهالي.

وإمعاناً في تعميق الإغراب والدّهشة لدى القارئ (الذي هو الأنت في النصّ الرّوائي) فإن الرّاوي يجعلها تشبه حدائق بابل المعلقة، حيث يقول: «لتصعدن إلى الربوة العالية المعلقة بين الأرض والسماء» (ص٤٢). وبهذه الأوصاف العجائبية التي أعطاها الرّاوي للربوة العالية-والتي لم يعطها إسماً محدّداً وذلك ليجعل القارىء يتخيلها في أية بقعة من أرض الجزائر- فقد جعلها تشبه قرية «موكوندو» تلك القرية الأسطورية التي دارت فيها أحداث رواية «مئة عام من العزلة» لغابريال غارسيا ماركيز الكولومبي. وهذا يعود إلى اشتراك الرّبوة العالية و«موكوندو» في الطابع الشعبي والطعم الأسطوري.

ولكن هذه الأوصاف المتعلقة بالرّبوة العالية لا تتخذ معناها التاريخي والحضاري إلاّ إذا وضعت في علاقة تفاعل مع السهل الخصب وذلك لإبراز حالات الصراع والتناقض ونقاط الصّدام بين الحيّزين بعدّهما يمثلان شريحتين اجتماعيتين تختلفان من حيث التركيبة الاجتماعية ويختلفان في الأهداف الحياتية.

وهكذا يمتدّ السهل أمام ناظري الطاهر، ومن خلال هذه الرّؤية/ الاستعراض تتضح العلاقة بين سكان الرّبوة العالية (الجرداء الفقيرة) وسكان السهل (الأراضي الخصبة). «ومن ذروة الرّبوة العالية تتأملها كل يوم، تغرز بصرك فيها، في باطنها. ربّما يوجد بجوفها ذهب. ربّما يوجد بها نفط، ربّما يوجد بها حديد أو نحاس أو فوسفات أو كبريت. بطنها كنز، سطحها كنز. استولى عليها بيبيكو الشيطان أيام المجاعة» (ص٣٩).

هذا المقطع يعكس سياقاً حضارياً وتاريخياً هو انتزاع الأراضي من الجزائريين أيام المجاعة على عهد الاستعمار، أمّا على مستوى السّرد فإنه يعد إحدى تقنيات توقيف الأحداث عن طريق الوقفة Pause[1].

ومن خلال دراستنا للمواقع التي يحتلّها كل من الأهالي والمستعمر، نكتشف أن هناك سوء توزيع مقصود يراد به المبالغة في السخرية، بعدّها شكلاً من أشكال الوعي وهذا لتعميق الاحساس بالتناقض. ذلك أن المكان العالي يشغله أشخاص ينتمون إلى أدنى درجات السلم الاجتماعي. ونلاحظ أن هناك انقلاباً في الموازين ناتج عن عدم تطابق المكانة الاجتماعية مع الحيّز الذي تشغله هذه الشخصيات.

ونظراً للظروف الاجتماعية القاسية التي يعيشها أهل الرّبوة العالية، فإن ذلك دفعهم إلى الثورة وإلى التحدّي وتحويل الرّبوة العالية إلى ينبوع خير وعطاء وذلك لمنافسة خصوبة السهل، و تعدّ هذه العملية-من الوجهة النفسية-عملية تعويض، لأن طرد بيبيكو من السهل يعني تعميم الخيرات ونقلها إلى كل البقاع حيث يقول الرّاوي: «سيحرث أهل الرّبوة العالية أحراشهم هذا العام. ذهب القحط، انتهى

---

(١) G.Genette: Figures III p.128.

الجفاف أدبرت السنون العجاف، سيشبع أهل الرّبوة العالية من خبز الشعير»(ص١٩٨). إن هذه الفقرة تبشر بالانقلاب وتوقيف السرد الرّوائي إذ انتفى الصراع.

وهذا التحويل لم يحصل عن طريق الأماني ولكنه جاء عن طريق تقديم الأرواح التي حصدت قمح بيبيكو فجاء هو الآخر ليحصدهم برشاشه، وكانت هذه العملية التي قام بها بيبيكو هي إحدى مؤشرات نهايته ودليل يأسه وانهياره.

٣-٣-الأحداث:

تتشكل أحداث رواية «صوت الكهف» من برنامجين سرديين متقابلين. والبرنامج السردي Parcours narratif حسب تعريف غريماس هو مجموعة من الوحدات السردية المتعلقة بالتركيب الوظيفي الذي يمكن تطبيقه على كل أنواع الخطابات[1]. وسنركّز على برنامجين أساسيين (برنامج البطل وبرنامج البطل المضاد) باعتبارهما يمثلان مفاصل التحوّل في الرّواية. وهذا لايعني انتفاء وجود برامج سردية أخرى تدخل في تركيبة البرنامج السردي الأساسي.

والبرنامجان السرديان اللذان ينظمان أحداث الرواية، ينجز البطل الأوّل منهما وينجز الثاني البطل-المضاد إذ يحاول كل واحد منهما إلغاء الآخر والقضاء عليه لتأكيد حضوره وبسط شرعيته. وكل برنامج سردي يتكون من مجموعة من التحوّلات السردية. والتحوّلات السردية في تعريفها البسيط هي انتقال الفعل من حالة إلى حالة أخرى-سلباً وإيجاباً- من حالة امتلاك البطل للشيء أو حالة انفصاله عنه.

---

(١) A. J. Greimas et J. courtès: Sémiotique: Dictionnaire raisonné pp 242-43 Hachette 1979.

وحسب القانون الصوري الذي صاغه غريماس على الشكل التالي فإنه يؤكّد أن البرنامج السردي هو انتقال الفاعل من حالة انفصاله عن الشيء إلى امتلاكه للشيء. وقد صاغه بالطريقة التالية:

PN=SUO⇨SNO

وقد طبق أتباع غريماس بعد ذلك هذا القانون وهو البرنامج الذي يقوم به البطل، أمّا برنامج البطل المضاد فإنه يصاغ بالطريقة العكسية.

(PN=sno⇒suo)

وانطلاقاً من نصّ الرواية فإنه يمكننا أن نجد لهذا القانون مجالاً للتطبيق في رواية «صوت الكهف» إذ نجد أن البطل هو الطاهر الذي قام بمجموعة من الأحداث (إنجازات قولية) باتجاه استعادة العقد الذهبي الذي تعدّه الرّواية رمزاً للوطن والحرية والأرض والسلام.

وهكذا يتشكل البرنامج السردي -حسب قانون غريماس- حيث يكون البطل في البداية في حالة انفصال عن الشيء القيمة objet V الذي هو العقد/ الأرض (أي وضعية عدم امتلاك للشيء SUO). و«أنت حاضرة في كل ربوة، وأنت حاضرة في كل هضبة وأنتم عنها تبحثون» (ص١١).

هنا يبدو عدم امتلاك البطل للشيء واضح فهو يبحث عنه. ويبدو هذا البحث Quéte سبباً من أسباب الفراغ و«الوهم الذي لم يستحل قط إلى حلم. وجيدها العاطل ومعصمها الفارغ» (ص١٦). هذه الحالة هي حالة الفراغ Manque والانفصال مع الشيء موضوع الرغبة (الذي هو في نصّ الرّواية العقد والأرض) هو الذي دفع البطل بالتحرك باتجاه إزالة كل المعيقات للحصول على هذا الشيء.

ويتمثل التحول في القضاء على الحالة الأولى، حالة العدم والفراغ، والوصول إلى وضعية امتلاك الشيء والحصول عليه (sno) عندما يسترجع البطل الشيء المفقود ويحوز عليه «شيء ظللت به تحلمين منذ يوم الضياع . . حلم جميل يتحقق. كيف استطاع العثور عليه بعد أكثر من مئة يوم من أيام الحشر)(ص٧٢). وهذا المقطع يبين لنا أن التحول قد تمّ بعد مكابدة (أكثر من مئة يوم في الحشر) وتمثل انتصاره في «العثور» على الشيء المفقود الذي هو العقد/ الأرض وبذلك يستعيد البطل حالة الاستقرار.

أمّا البرنامج السردي الثاني فهو الذي أنجزه البطل المضاد Anti-heros ويمكن صياغة قانونه الأساسي حسب غريماس بالمعادلة التالية: . PN=SNO⇒Suo (ونقرأه كالآتي: البرنامج السردي يساوي امتلاك البطل للشيء ⟵ يتحول إلى افتقاد البطل إلى الشيء).

وتتجلّى أطراف هذه المعادلة من خلال نصّ الرّواية في مضمونها ذاته الذي يتماشى مع مقتضيات الحتمية السردية إذ أن بيبيكو المستعمر (البطل المضاد) يمتلك الأرض في بداية الرّواية والتي يفتقدها في نهاية الرّواية.

إذ نلاحظ أنه منذ بداية الرّواية و في الصفحات الأولى يظهر البطل المضاد ممتلكاً للأرض التي امتلكها بالقوة تارة، وتارة أخرى عن طريق المساومات أيام المجاعة عندما رفع شعار «الهكتار بقنطار» وذلك من خلال السياق: «-أموت من الجوع ولاآكل من مكافأة يعطيها بيبيكو، فقط أريد أرضي . . قطعة منها على الأقل»(ص١٥). وهكذا يبدو واضحاً امتلاك البطل المضاد (بيبيكو) للأرض.

وهذا الامتلاك لا يتمّ بطريقة سلمية بل هي أقرب إلى الاغتصاب والطرق اللاإنسانية «استولى بيبيكو على السهول، لم يترك لك إلاّ الأحراش والشعاب» (ص١٤٤). وبهذه الطريقة أقام مملكته على حساب شقاء الآخرين.

هذه الحالة المتمثلة في طرد الأهالي إلى الأحراش والشعاب جعلت البطل (الطاهر وسكان الرّبوة العالية) يقومون بمحاولات لإحداث التحوّل، أي وضع البطل المضاد في حالة عدم امتلاك للأرض: «ربّما وضوح الصوت يعود إليكم كما ذهب عنكم، ينتزع الأراضي من بيبيكو، يوزعها عليكم» (ص١٨٨).

هذا السياق يترجم عودة الوعي ونضجه، والنتيجة تقودنا إلى ملاحظة أساسية ليس على مستوى منطق الأحداث وشكلها ولكن على مستوى المضمون وتتجلّى من خلال ذلك التحوّل الذي يعكس بوضوح علاقة القبل/ البعد كما تعكس تحوّل المضمون المقلوب إلى حالة المضمون الموضوع/ Contenu) inversé/.contenu posé)[1] إن هذه النسبة يمكن ملاحظتها من خلال مضمون الرّواية حيث كان المضمون المقلوب هو عدم امتلاك سكان الرّبوة العالية للعقد/ الأرض وبالذّات زينب: «إنما عنقك عاطل، آه لو تستطيعين امتلاك عقد من الذّهب» (ص٣٤).

أمّا الطرف الثاني لهذه القضية فيتمثل في حدّ البعد أي المضمون الموضوع وإعادة القضية إلى وضعها الطبيعي حيث يسترجع أهل الربّوة أرضهم ويحصلون على العقد رمز الأرض والوطن والدين والأخلاق والحضارة والتاريخ «سيحرث أهل الرّبوة العالية أحراشهم هذا العام. ذهب القحط. انتهى الجفاف، انتهت السنون العجاف» (ص١٩٨) وهذا القانون أشبه ما يكون بالبنية الأسطورية التي تتحكم في نظام الأحداث.

بعد هذين المستويين من الأحداث: مستوى البرامج السردية ومستوى القبل/ البعد يتدخّل مستوى ثالث هو مستوى الوظائف وسنعتمد في تحليلنا لهذه القضية على نظرية فلاديمير بروب وذلك لأن البنية الأسطورية في رواية صوت الكهف تنظم كل الأحداث وتوجّهها باتجاه جوّ أسطوري لكل عناصر الحكاية

---

(1) A. J. Greimas: Eléments pour une théorié p.29-30. communication NO 8.

العجائبية. حدّد بروب وظائف الحكاية الشعبية العجائبية بواحدة وثلاثين وظيفة وقد استخرج هذه الوظائف من خلال دراسة نوعية ومعاينة لأكثر من مئة حكاية روسية وقد انتهى بروب إلى أن هذه الوظائف تتواتر في كل الحكايات وتأتي تقريباً في كل مرّة في نفس المفاصل البنيوية. وتشترك حكايات الثقافات المختلفة في هذه الوظائف مع تغيّر بسيط في ترتيبها داخل النّسق السردي. ومن هنا يمكن تعريف مفهوم «الوظيفة» -حسب بروب- بأنها الوحدات القصصية التي تبقى ثابتة رغم تغيّر مضامين الحكايات.

وإذا أردنا تلمس هذه الوظائف في رواية «صوت الكهف» فإنه يمكننا وبكل يسر ملاحظة وجود المراحل الثلاثة التي تحتوي عليها الحكاية الشعبية وهي المرحلة التحضيرية-مواجهة الصعوبات وإزالة المعيقات-والحصول على الشيء المفقود ثم المرحلة الأخيرة وهي الإجازة (زواج أو اعتلاء العرش).

نلاحظ أن الوظيفة الأولى وهي الابتعاد ماثلة في الرّواية حيث يختفي الطّاهر العفريت عن الرّبوة العالية في سبيل الحصول على العقد (الشيء-القيمة) المفقود.

الوظيفة الخامسة (حسب سلم بروب) يتلقى المعتدي معلومات حول الضحية، إذ يتعرف بيبيكو على شجاعة الطاهر العفريت ويحاول استمالته إلى جنبه في محاولة منه ليمتّص تمرّده وثورته.

الوظيفة الرّابعة عشرة حيث يوضع الشيء العجيب (الذي هو في هذه الرّواية العقد) تحت تصرف البطل.

الوظيفة العشرون وهي عودة البطل إلى بيته بعد أن يتمكن من الفرار من السجن الذي حبسه فيه بيبيكو حتى لا تتسرّب عدوى الثورة إلى باقي سكان الرّبوة العالية.

الوظيفة الثلاثون حيث ينال الآثم عقابه ويتمثل ذلك في الموقف الذي طارد فيه الطاهر العفريت بيبيكو ثم بعد ذلك يتعاون أهل الرّبوة على قتل بيبيكو.

الوظيفة الواحدة والثلاثون يتزوّج البطل ويعتلي العرش. وفي رواية «صوت الكهف» لايتزوج البطل (الطّاهر العفريت) لأنه كان متزوجاً قبل بداية فعل الحكي من زينب بل يعود إلى زوجته منتصراً، ويعتلي العرش معنوياً لأن الجوّ الذي يعيشه جوّ ثورة، بل يقود الثورة ويوزع السلاح على سكان الرّبوة العالية ويقودهم إلى استرجاع سهولهم الخصبة من قبضة المستعمر بيبيكو.

وبهذا نلاحظ أن أهمّ الوظائف التي عددها بروب والمتعلقة بالحكاية الشعبية تنظم بنية الأحداث في رواية «صوت الكهف» وهو ما يبيّن مدى ارتباط هذه الرّواية بالرّوح الشعبية واقترابها من الأجواء الأسطورية والملحمية محدّدة بذلك فترة معينة من تاريخ الشعب الجزائري.

علامية النصّ الواقعي

يتميّز أي نصّ عن نص آخر بمراجعه التي يحيل إليها، وهكذا تتمايز النصوص الأدبية إمّا بأشكالها وأجناسها أو بمراجعها، في حين أن المضامين نراها تتواتر في كل النصوص أو تأخذ أشكالاً مختلفة ويعبّر عنها من خلال أجناس أدبية متمايزة.

والنصّ الذي نتّخذه حقلاً للمعاينة والتحليل هو رواية الطاهر وطار: «الحوات والقصر» (ط٢-م-و-ك-الجزائر١٩٨٤) وسنعمد إلى تفكيك الخطاب الرّوائي بنيوياً لا إيديولوجياً ودون أن نعطي أحكاماً قيمية. وغاية هذا التحليل هي الكشف عن الأنساق السردية والميكانيزمات التي يمرّ من خلالها المعنى في هذه الرواية.

فالقراءة الأولى لنص الرواية، تكشف على أنّ النصّ يحيل إلى الفكر الشعبي الأسطوري وهذا إذا أخذنا الرّواية على ظاهرها، فالفضاءات -التي يتحرك فيها الفاعلون وكذا الزّمان المطلق والذي ترتسم نهايته في بدايته- أي أنّ رحلة عليّ الحوات إلى القصر تبدأ منذ خروجه من قريته (قرية التحفظ) باتجاه القصر-الذي يعتبر غاية وهدفاً-ثم الأحداث التي تفصل بين البداية والنهاية، كلها تكشف عن النسق الأسطوري/ الخرافي كما حدّد قواعده بروب Propp [1].

---

(١) V. Propp: Morphologie du conte pp 96- 101. Seuil/ points 1970.

أمّا إذا تمعنا النصّ الروائي وبنيته وكذا العلاقات بين أجزاء النصّ ودلالاتها نكتشف أن الخطاب الواقعي تتجلى مظاهره من خلال المتخيل الرّوائي وهكذا يتمفصل النصّ الواقعي بين طيات الواقع وبنيات المتخيل وذلك عن طريق أسطرة الواقع Mystification وجعل الخطابين الأسطوري والواقعي يتعانقان على مستوى النصّ الرّوائي. وفي كتاب «مقدمة في نظرية الأدب» لعبد المنعم تليمة (٢) نجد فصلاً بعنوان **الواقع أسطورة والأسطورة واقع**، يستنتج فيه المؤلف أن الأسطورة كانت واقعاً بالنسبة للإنسان البدائي لأنها وسيلته للتعبير وبواسطتها يمارس طقوسه اليومية ويقيم حواراً مستمراً بينه وبين محيطه، كما أن الواقع وما يقدمه في العصر الحديث من أشكال تغريبية مذهلة تجعل الواقع يقترب من الأسطورة.

فالملامح الأسطورية تبدو جلية وذلك من خلال عدم إعطاء الرّوائي حدود ملموسة للأماكن التي تتحرّك فيها الأحداث ولا خصائص الزّمان وذلك في محاولة لدمج الزّمن الرّوائي في الزّمن الأسطوري المطلق. وكذا أعمال الخوارق التي تعمل على توسيع مساحات الدّهشة لدى القارىء، وتسمية القرى السبع بصفات السكان توضح نية الكاتب في جعل النصّ يقترب من الأسطورة عن طريق الإهداء الذي صدّر به الرواية والذي يقول: «إلى كل عليّ الحوات في أي عصر كان وبأية صفة كان. ط،و» وهذا الإهداء كفيل بجعل النص الرّوائي يتجاوز الآني والرّاهن ليحتضن الأسطوري، لأن الزّمن الأسطوري، يبدو ظاهرياً طولياً، أي ينطلق كسهم من بداية إلى نهاية مرسومة ماقبلياً (٢)، ولكنه في الواقع زمن دائري. وبهذا تتحرّر الرواية من الزّمنية الواقعية المحدّدة بالسنوات والأشهر لتنطلق في رحاب المطلق.

---

(١) عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب-الفصل٣-ص ص ٤٧-٨٤دار الثقافة القاهرة ١٩٧٦.

(٢) J.Kristeva: Semiotike/ Recherches pour une semanalyse p. 60. seuil/ points1970.

بنية الرّواية:

إن أبسط تعريف للراوية هو أن الرواية ممارسة رمزية لغوية، تتداخل فيها مستويات خطابية مختلفة تاريخية، اجتماعية، حضارية، ذهنية، فقولنا ممارسة لغوية يعني أنها إنتاج لغوي بالدرجة الأولى، أي أن وسيلة التعبير هي الكلمات والأنساق اللغوية بصفة عامة، فاللغة ليست وسيلة فحسب ولكنها غاية أيضاً، وهذا يقودنا إلى الجزء الثاني من التعريف هو أن الرّواية ممارسة رمزية أي أنها عن طريق المتخيّل تحاول أن تعيد بناء الواقع وتقديمه في شكل أنساق لغوية، وهي تحاول في بعض الأحيان أن تقترب في بنيتها من بناء الواقع، أي تحاكيه، وهكذا تصير الرّواية رمزاً أو مجموعة من الرّموز التي تحيل إلى واقع محدّد لأن الرموز تختلف من واقع إلى آخر ومن مستهلك إلى آخر، ولكن منها ما يبقى شاهداً على واقع معين وفترة تاريخية محدّدة. ولا نستطيع فك هذه الرّموز إلاّ بالعودة إلى سياق تاريخي واجتماعي معين.

وقد كثر الكلام عن عودة الرّواية إلى الأسطورة ومحاولة محاكاتها أو على الأقل الاستفادة منها (كما نجد ذلك في رواية يوليسيز جيمس جويس وبرومثييوس كامو وفاوست توماس مان. وعودة الطائر إلى البحر لحليم بركات والحوات والقصر . . .) وذلك لأن الأسطورة هي بالأساس نسقاً رمزياً و نسقاً لغوياً تتحكم فيه قواعد شكلية تحدّده وتنظمه، وقد عرّف عبد الواحد الفقيهي النسق الأسطوري بأنه «قطاع واسع يتميز بعالميته وزمنيته ويشكل ذلك المخزون البدائي العميق المركّب من الأشكال والصور الخيالية والخارقة المجسدة لتجارب الإنسان القديم ومشاعره ومخاوفه إزاء الظواهر الطبيعية والاجتماعية التي كان يقف مشدوهاً أمامها»(١). ويذهب رولان بارت إلى أبعد من ذلك حينما يعتبر كل كتابة أسطورة (٢).

---

(١) عبد الواحد الفقيهي: إشكالية الجنس في الخطاب السيكولوجي العربي ص٢١-مجلة دراسات عربية عدد ٧/ ٨-بيروت ١٩٨٩.

(٢) R. Barths: Mythoogies p 193. Seuil/ points 1970.

لأنها تعبّر عن تجربة إنسانية قد تلتقي بتجارب أخرى مماثلة تبتعد عنها في الزمان والمكان لأنها لاتعبّر عن المخاوف فحسب ولكن عن مشاعر الفرح والبهجة أيضاً.

وإذا كانت الأسطورة تسير في اتجاه وحيد حيث ترتسم نهايتها في بدايتها وتكرست هذه الممارسة منذ القديم وأصبحت الطابع المميز لها، فإن الرّواية تختلف عنها من حيث أنها مجموعة من التحولاّت التي لا يمكن التنبّؤ بها، لأنها تمتلك منطقها الخاص الذي لايخضع لقانون السّببية أو قواعد العقل بما في ذلك قضية الثالث المرفوع، وتبلغ الأشكال الروائية الحديثة درجة عالية من التعقيد عندما تعمد إلى كسر الشكل الهارموني للبناء التقليدي الكلاسيكي الذي يراعي تسلسل الأحداث وتتابعها خلال الزّمن. فالرّواية الحديثة تبدأ من أية نقطة كانت وتنتقل بحرية مطلقة بين الوحدات السردية (١). وهذا البناء المركب للبنية الرّوائية يعكس تعقد جوانب الواقع وتداخلها في حين أن البناء الأسطوري بناء يعكس وحدة البناء الفكري البشري ويحاول أن يحاكي دورة الطبيعة. لكن الرّواية الحديثة رغم تفككّها الظاهري وتداخل أجزائها إلاّ أن كل جزء منها لايفهم إلاّ في ضوء البنية الكلية. كما أن التحولّ الحاصل في الجزء- مهما كانت قيمته داخل النسق السردي-فإنه يؤدي إلى تحولّ البنية الكلية. وهكذا يمكن أن نستنتج أن الرّواية تبني فضاءها الخاص وتشكل أحداثها في كل مرة بطريقة مغايرة، في الوقت الذي تبقى فيه الأسطورة داخل النسق السردي المهيء سلفا (٢). ورغم ذلك استطاعت الرّواية أن تستفيد من مضامين الأسطورة والاغتناء من أشكالها السردية وتوظيفها.

(١) J. P. Goldenstein: pour lire le roman. p11. Duculot/ Bruxelles 1985.
(٢) A.J.Greimas: Preface à Introduction à la sémiotique narrative et discussive de courtès p9. Hachette 1976.

بناء الرّواية :

لكي نبتعد عن كل غموض في استعمال المصطلحات يجب علينا تقديم الفروق بين البناء والبنية [1]. وهذان المصطلحان غالباً ما ينوبان عن بعضهما أو يتراوحان في استعمالاتهما فالبناء Structuration يعني في مجال الرّواية وضع النصّ الرّوائي داخل مجموع النصوص الأدبية السابقة عليه والمتزامنة معه ويستعمله بعض النّقاد العرب في معنى «المعمار» وهو في مفهومه يقترب من البنية الخارجية أي كيفية عرض الفصول والأبواب (أي الجانب التعاقبي التاريخي) في حين أن البنية Structure تعني الشكل الدّاخلي للنصّ الأدبي وتهتّم بالجانب التزامني للأحداث وعرضها وما هي أنواع العلاقات والترابطات الموجودة بينها وكذا مجموع التحوّلات التي يمكن ملاحظتها على مستوى الأنساق السردية.

وبناء رواية «الحوات والقصر» لايظهر النصّ في شكل سلسلة من الجمل أو الفقرات التي تتعاقب خلال قراءة طولية تبدأ من أوّل الرواية وتنتهي بنهايتها ولكنها جاءت في شكل فصول عددها واحد وأربعون فصلاً (٤١) أي من ١ إلى ٤١ و هو ما يعادل ستّ صفحات بالنسبة لكل فصل. فالرّواية تبدأ بحديث جماعي حول اللّيلة اللّيلاء التي عاشها السلطان والتي لايعرف عنها القارئ أي شيء وتنتهي كذلك بحديث جماعي حول مصير عليّ الحوات بعد رجوعه للمرّة الثالثة إلى القصر وتضارب الأقاويل والآراء حول نهايتها وتأتي نهاية الرّواية وعظية بطريقة مكشوفة على لسان الرّاوي / الرّوائي «والمهمّ في كل حكاية عليّ الحوات، المهمّ أكثر من أي شيء أن الحقيقة تجلّت وأن أعداء عليّ الحوات لم يستطيعوا أن يمنعوه من التعبير عن الخير الذي جاء يسم العصر به» (ص٢٦٨) وهذه النهاية الأخلاقية تكشف المعنى الإيديولوجي لصاحبها، كما أنها تحيل إلى نمط روائي هدفه إعلاء جانب المضمون على حساب حوامله الشكلية والجمالية.

---

(١) A. J. Greimas et J.courtès: Sémiotique: dictionnaire raisonne. pp 360-61. Hachette 1979.

البنية السطحية :

إذا كان بناء/ معمار «الحوات والقصر» يتشكل من ٤١ فصلاً فإن البنية السطحية تتكوّن أساساً من خمسة أنساق سردية نصادفها على النّحو التالي :

- **ما قبل الرّحلة** (أي رحلة عليّ الحوات إلى قصر السلطان) وتمتدّ من الصفحة التاسعة ٩ إلى ص٣٧ وتعرض هذه الصفحات فضاء الرواية وبعض النّتف عن اللّيلة اللّيلاء/ الليلة الثامنة في غابة الوعول والشائعات التي تروّج بشأنها ثم نذر عليّ الحوات واصطياده للسمكة العجيبة وهي تشبه في القصص التقليدي المقدمة وعرض الممثلين .

- **الرّحلة الأولى :** عندما يودّع عليّ الحوّات أهل قريته «إلى اللقاء ياأهل قريتي العزيزة، أحبّكم، أحب قريتي، أحبّ إخوتي أحبّ جلالته. أحبّ جميع الناس» (ص٣٨) وتبدأ رحلته عبر القرى السبع حيث يتعرف على سكانها وقضاياهم ومشاكلهم والعلاقات فيما بينهم إلى أن يصل آخر مركز في الحراسة حيث كان من المفروض أن يدقّ أبواب القصر فتّشوه وفحصوه جيّداً في المركز السابع وتبادلوا مراسلات مطوّلة كتابية وشفاهية مع مكتب الحاجب، ثم عصبوا عينيه وقادوه إلى حيث لايعلم» (ص١٢٨) .

- **الرّحلة الثانية :** بعد عودة عليّ الحوات من القصر في المرّة الأولى وقد فقد يده اليمنى، وداخله الشك في عدم مثوله أمام جلالته يعاود الكرّة ويصطاد سمكة تشبه الأولى ويقرّر السفّر باتجاه القصر مرّة ثانية «لم ينتظر عليّ الحوات، انفعل، وضع السّمكة على البغلة وامتطى الجواد وغادر الساحة» (ص٢١٥) ولكن هذه المرّة لم تدم الرّحلة طويلاً لأنه سبق أن تعرف على سكان القرى السبع واتخذ منهم أصدقاء. كما تعرف على أهم شيء وهو رشوة رؤساء مراكز الحراسة الذين أحضر لهم المال تسهيلاً لمهمة وصوله إلى جلالته وقد استقبله رئيس الحرس «- آهاه، أحسن أحسن بكثير. ستعود بعشرة آلاف قيراط ولاشك، هيا تفضّل»

(ص٢٢٦). وهنا نصادف ما يسمّى في لغة علم السرد بالحذف Ellispe [1] لأن الرواية لا تتحدث عن كيفية دخول عليّ الحوات إلى القصر ولا ماذا دار في القصر إلى أن يجد القارىء عليّ الحوات-في الصفحة المقابلة ٢٢٧ مرمياً في ساحة ويده اليسرى تتقطع ألماً.

-**الرحلة الثالثة**: بعد أن تشكل وفد من سبعة أعضاء، كل عضو يمثل قرية قرّر علي الحوات الرّحيل إلى القصر للمرة الثالثة «وانطلق الوفد، على جياد كلّها سود، عليها طابع مدينة الأباة يتقدّمه عليّ الحوات ويليه عضو أنصار الظلام فممثلو باقي القرى» (ص٢٤٠) ولكن المسافة بين القرية السّابعة المجاورة للقصر والقصر هذه المرة كانت جدّ قصيرة لأنه حمل معه «المبلغ الموصل لعرش جلالته» «وقد انطلق مرفوقاً برئيس مركز الحراسة ذاته، والبسمة على شفتيه رغم آلام يده اليسرى»(ص٢٤١) ولم يخرج بعليّ الحوات من القصر إلاّ بعد أن نال جزاءه العقاب «قبل أن يخرجوا بعلّي الحوات، لمس بمرفقه موضع القلب من صدره، ووَدّ لو كان في إمكانه أن يقول لهم «إلاّ هذا لن تنالوه منّي. إنه الموضع الوحيد الذي لم تقووا على تشويهه» (ص٢٦٤).

-**مابعد الرحلة**: وهذا الجزء متضمّن في الفصل ٤١ أي ص٢٦٥-٢٦٨ وهو مجموع الأقاويل المتضاربة حول مصير عليّ الحوات وكذا الأحداث التي جرت بعد ذلك في القصر. والأهم فيها أن القصر انتهى (ص٢٦٨).

تمثل هذه الأنساق السردية (ما قبل الرّحلة-الرحلات الثلاث-ما بعد الرحلة) أهمّ مفاصل الرّواية ولها دلالات عميقة سنحلّلها في مكانها المناسب.

---

(١) G.Genette: Figures iii. p 93.Seuil/ 1972.

هذا فيما يخصّ البنية السّطحية والتي يمكن لأية قراءة مهما كانت متسرعة وغير ناقدة أن تحدّد مفاصلها. ولكنّنا إذا تعمقنا قليلاً في بحث دلالات هذه الرّحلات وكذا مجموع الأحداث التي قام بها عليّ الحوات أو كان شاهداً عليها أو راوية لها. فإننا نقترب من عمق الرّواية وبنائها الدّاخلي. وهكذا نكتشف أن رحلة عليّ الحوات لا تبدأ مع الرحلة الأولى ولكنها تبدأ منذ العنوان. لكن مايفصل بين الإشارة والإشارة: الحوات- القصر، ليس واو العطف، لأنّه أصلاً أداة ربط لعناصر من جنس واحد أو عناصر تربطها علاقة ما: علاقة انسجام أو اندماج، لكن في الواقع أن ما يفصل بين الإشارتين هو عبارة عن مجموعة من التحوّلات والإشارات والوحدات السردية التي تشكل فعل السرد الذي تبدو حدوده جلية. في الصفحات الأولى من نصّ الرواية (ص١٤) وفي الصفحة الأخيرة (ص٢٦٨) من الرّواية.

فالرحلة إلى القصر هي الرّحلة إلى الحقيقة بحثاً عنها رغم العراقيل والصعوبات، الرّحلة إلى القصر هي أدويسا. والعلاقة بين رحلة عليّ الحوات إلى القصر ورحلة عوليس في «الأدويسا» تتجلّى في مستويين على الأقلّ:

١-الرّحلة هي مجموعة من المغامرات يكون البطل فيها فاعلاً فيها أو شاهداً عليها، ومشاهدات عليّ الحوات تجعله يقترب مرّة أخرى من السندباد البحري، إذ يقول: «هذا هو اليوم السّابع الذي غادرت فيه قريتي ولا أخفي عنكم أنني شاهدت من الغرائب والعجائب ما لم تره عين ولم تسمعه أذن» (ص١١٨).

٢-طبيعة المغامرات والذي يبدو فيها الجانب العجائبي/ الجغرافي طاغياً.

فالقصر لغز القرى السبع محاط بالأسرار المغلقة سواء حول الليلة اللّيلاء أو بعد خروج عليّ الحوات منه، إنه اللّغز الذي حيّر القرى، لأنه غائب بالفعل وموجود بالقوة، وشكله وأعماله تعرضها الرّواية في الصفحات ١٢٩-١٣١. حيث يتداخل الأسطوري مع الخيالي ويعانق فضاء الرّواية فضاءات حكايات ألف ليلة وليلة.

والسّمكة التي قرّر عليّ الحوات أن يقدمها هدية لجلالته، سمكة غير عادية، فهي خيالية أكثر منها واقعية «انحدرت مع الشلال تفجّ الوادي وعندما بلغته وثبت عدة وثبات جميلة وغاصت. كانت مزيجاً من الألوان، حمراء وصفراء وفضية. . . إنها سمكة سلطانية» (ص٢٥). «في طول يزيد عن المتر وعرض يزيد عن ربع المتر» (ص٢٦).

والأغرب من كل هذا أن حواراً دار بين هذه السمكة السلطانية و عليّ الحوات (ص٢٧-٣٠). نستنتج من هذا الحوار أن السّمكة التي اصطادها عليّ الحوات ليست سمكة عادية.

وهذا يتناسب تماماً مع وظيفتها، فالسمكة على المستوى الشكلي/ الصوري Modal تقوم بوظيفة سردية هامة هي موضوع القيمة Objet de Valeur وهي أيضاً ما يمكن أن يعبّر عنه بمصطلح بسيط هو الأشياء السحرية [1]، نجدها تختلف من ثقافة إلى أخرى وتساعد الذي تمنح له على امتلاك قيمة معيّنة: اجتماعية، مادية، معرفية، الارتقاء في السلّم الاجتماعي (كالمصاهرة أو الحصول على تاج. . .) وفي أساطيرنا نجدها تتمثل في الخاتم السحري، ومصباح علاء الدين والبساط الطائر الذي يستطيع أن يطير بصاحبه من طرف الدنيا إلى طرفها الآخر في رمشة عين، كما يمكن أن يكون الشيء السّحري عبارة عن كائن خرافي كحصان مجنّح أو طائر عملاق هذا إذا كان من جانب البطل.

أمّا إذا كان الشيء السّحري من جانب البطل المضادّ فيمكن أن يكون في شكل غول أو سعلاة أو موانع طبيعية أو وهمية تنصب في وجه البطل وتعيقه عن مواصلة رحلته بحثاً عن قيمة محدّدة.

وتقوم الأشياء السّحرية بدور مساعد للبطل وفي خدمته، كما يمكن أن تقوم أيضاً بدور يعجز عنه البطل. وعلى مستوى السّرد تقوم كذلك بوظيفة تواصلية بين

---

(1) A. J. Greimas: du sens II. p 19. Seuil 1983.

من يملك الشيء السّحري-الموضوع القيمي- والذي يتحكّم فيه ومن لايمتلكه. وهو ما نصادفه في رواية «الحوّات والقصر» تقول السمكة العجيبة: «سآتي معك يا عليّ الحوات إلى القصر، سأظل حيّة حتى أصل إلى القصر سالمة فلا تتّهم بأنك تحاول تسميم جلالته... لاتزال أمامي مهام في وادي الأبكار، فعلي أن أعود، أن أنفّذ مهمّتي... أنا جئت من وادي الأبكار محمولة بين ذراعي جنّيات فاضلات كل ما أمرت به أن أصعد إلى الحافة وأتمدّد عند قدميك، وها أنا فاعلة» (ص٢٩-٣٠).

إذاً فهذه السمكة، إضافة إلى شكلها وأوصافها الغريبة فهي تتكلم وكذلك لها مهمّة هي مساعدة عليّ الحوات لكي يصل إلى القصر. فهي ليست سمكة عادية. وهي تحتلّ مساحة هامة في فضاء الرّواية نظراً لما أثارته من فضول سكان القرى السبع وما ولّدته من قصص عجائبي حول طبيعتها (لأنها حسب بعضهم جنّية، وحسب الآخر تتحوّل إلى حصان مجنّح.. والحديث عنها يوازي الحديث عن عليّ الحوات وأفعاله.

ظاهرة أخرى تتصل بالبناء الأسطوري هي تكرار الرّقم سبعة ونجد هذه الظّاهرة بكثرة في الفكر الخرافي/ الأسطوري: ثعبان بعدّة رؤوس، عدد أيام الأسبوع. سبع (ابن الأسد)...

وفي نصّ الرّواية نصادف هذا الرّقم في عدد القرى التي تفصل قرية التحفظ (موطن عليّ الحوات) عن القصر. ثم عدد مراكز الحرس عندما يقترب من القصر، وأيضاً عدد أيام الرّحلة إلى القصر وكذا الأسباب السّبعة التي سمح من أجلها سكان قرية الأعداء لعليّ الحوات بالمرور وهي: «١-ابن قرية التحفظ-٢-ادعاء عليّ الحوات تمثيل التاريخ-٣- مواجهة العدو المشترك-٤-لأن عليّ الحوات لن يكون عدواً لأحد-٥- قد يغيّر مجرى الأمور بعض الشيء-٦-بحث الإطلاع على دقائق الأمور-٧-التشبع بالحقيقة ونشرها» (ص١٠٦-١٠٧)، عدد الشبان-فرقة ناصرت علّي الحوات-عددهم أيضاً سبعة شبّان (ص١٩٤) بإمكانهم الإتيان بالمعجزات.

ونظراً لعدد القرى-سبع قرى-فقد تكرّرت الليلة الليلاء سبع مرات بأحداثها الوهمية المفترضة. إذ أن لكل قرية وجهة نظر مختلفة عن الأخريات تنطلق من معطيات معينة وحسب علاقتها بالقصر و بأهله. وهناك سبب آخر لتكرار القصة حول تكرّر الليلة الليلاء سبع مرات هو عدم تسرب الأخبار الصحيحة حولها وما يتعلّق بها.

فالليلة الليلاء بقيت لغزاً لم تعط بصدده التفاصيل الكافية لكي تؤهلها لاكتساب هذه الصفّة. ولكن الاحتمالات الممكنة يمكن أن يستقرئها القارئ من التأويلات المختلفة للقرى السبع. فاللغز يطرح على القارئ هو الآخر. فما هو المسكوت عنه يا ترى؟ إنه السؤال الذي حيّر القرى السبع من يحكم؟ وما مصير جلالته بعد اليوم الثامن من رحلة جلالته في غابة الوعول حيث «برز ثلاثة فرسان ملثمون يهتفون بحياة جلالته و بسقوط أعدائه... وفي الحين تولّى الفرسان الثلاثة مناصب الحجابة ورئاسة الحراسة. والاستشارة» (ص١٤).

إن اللّغز في هذا المقطع، وكذلك من خلال المسكوت عنه Le non-dit-حسب تعبير «م. دو سيرتو» في الرّواية فإن هؤلاء الفرسان الثلاثة بقوا ملثمين إلى نهاية الرّواية وبالتالي تجهل هويّتهم. ولم يستطع تفجير هذا السّر إلاّ عليّ الحوات عند وصوله إلى القصر. إن اللثام في هذا السياق يتحرك في المستوى الاستعاري أكثر مما يعمل كصفة حقيقية. إنّه الجهل بهوية الفرسان وطريقة تسلّمهم للمناصب الحساسة في الحكم.

هذا المسكوت عنه دليل على عدم تسرّب الأخبار حول هذه الحادثة المهمة وهو ما يسمّى بالتعتيم الإعلامي-هذه هي دلالته من وجهة النظر التأويلية. أمّا من وجهة النظر السردية فإن الليلة الليلاء (الليلة الثامنة، أي التي تضع نفسها خارج دورة السرد الأسطوري) هي ليلة القص وليلة الحكاية، إنها الليلة التي لاتخضع لزمن القص، إنها ليلة خارج الزّمن، الليلة البيضاء [1]. كما يقول عبد الكبير

(١) عبد الكبير الخطيبي: الليلة الثالثة بعد الألف ص١١٤ ضمن الرّواية العربية واقع وآفاق. ابن رشد- بيروت١٩٨١.

الخطيبي. ملمح أسطوري آخر يتجلّى بوضوح في رواية «الحوات والقصر»، إنه صيغة «يقال» التي تتواتر بصورة ملفتة للنظر، سواء حول اللّيلة اللّيلاء أو ماذا حدث لعليّ الحوات في القصر. وهذا يرتبط كما أسلفنا بعدم امتلاك سكان القرى السبع لحقيقة ماجرى في الليلة الثامنة من رحلة جلالته في غابة الوعول بسبب التعتيم الإعلامي أو أفعال عليّ الحوات في القصر.

«يقال» خبر دون مصدر، وجه مجرّد، إشاعة مضطربة لاغير. فعل «يقال» مبني للمجهول. أي أنّ فاعله مجهول الهوية، إنه صوت لاغير وربما مجرّد كلمة داخل نسق لغوي محدود ومتعارف عليه. «يقال» إمعان في التغريب وتحيل إلى مجموعة احتمالات الأفعال التي يمكن أن يقوم بها القصر. كما يمكن أن تكون هذه الأفعال متصورة فقط بعدّ النصّ فضاءً مغلقاً ومغلّفاً بالأسرار.

وعدد تواترها يظهر من خلال نصّ الرّواية بشكل ملفت للنظر. فقد تكرّرت ١٠ مرات ص٥٦-٥٩-ويقال+تقال+الأقاويل تكرّرت ٧مرات مابين ص٢٦٥-٢٦٨ وتكررت٩مرات في الصفحات ٢٦-٢٧-وتكررت ٨مرات مابين الصفحة٩٥-٩٦. وهذا التواتر لصيغة «يقال» يربط النصّ الرّوائي بأصول شفوية أسطورية هذا من ناحية البناء. أمّا من ناحية الدلالة فإنه يؤكّد على الهوة التي تفصل القصر عن القرى السّبع.

ومن الوسائل التّغريبية/ التّخريفية الأخرى التي تحتضن النصّ الرّوائي وتعطيه نكهة خاصة هي الحلم الذي رآه، أهل قرية التّصوّف دفعة واحدة، نفس الحلم، وفي نفس اللحظة تقريباً، إنّه يؤكد أن الأسطورة حلم وقدر مشترك بين أبناء البشر. «في ليلة واحدة يا عليّ الحوات، رآك جميع أهل القرية في منامهم، حلموا بك حلماً واحداً ياعلّي الحوات» (ص٦٣) «لقد رأوا في منامهم حلماً عجيباً، رأوه كلهم في ليلة واحدة، ولربما في لحظة واحدة» (ص١٥٢). «أحببناك يا مولاي قبل أن نراك أحببناك حلماً صوفياً رائعاً» (ص١٦٧).

إن الحلم الصوفي الذي رآه أهل القرية يتعلق أساساً بعليّ الحوات «وهجاً كان تفتّق عنه قطب الأقطاب. دار على الأرض سبع دورات. محفوفاً بالحوريات والجنّيات نزل بالوادي، تشكل على رأسه تاج باهر، طاف على القرى السبع، حملها بين ذراعيه وضمها إلى بعضها. هوى قطب، ذاب جبل، تحوّل هو والتاج إلى وهج وارتفع إلى عنان السماء» (ص١٦٨) إنه عليّ الحوات في تجلياته النورانية ووهجه الصوفي وتألقه الرّوحي، إنه عليّ الحوات كما رآه أهل القرية في ليلة واحدة وفي نفس اللحظة والحلم في رؤياه يعكس صيرورة القرى ودور عليّ الحوات في هذه الصيرورة، إنّه ليس حلماً عادياً بل هو رؤيا وتنبّؤ.

جانب تغريبي آخر والذي يقرّب النصّ الرّوائي من الأسطورة، هو القرية الأسطورية والعلاقات الجنسية المعطلة، وهذه القرية تشبه في أوصافها وممارساتها اليومية قرية «ماكوندو» في رواية مئة عام من العزلة لغارسيا ماركيز. وهذه القرية التي تعاني من خلل طبيعي إنحدرت من صلب شاب واحد !!!» كل ما تراه من صبايا ومن صبيان، كل الجيل الجديد الذي يقف أمامك منّي، منّي أنا» (ص٨٩). إن هذه القرية تبدو فيها العلاقات البشرية غير طبيعية، وهي تشبه إلى حدّ بعيد عملية التناسخ. إذ يتكاثر الأشخاص بصورة مرعبة هذا ما قاله الشاب لعليّ الحوات: «كنت أتحوّل في اليوم إلى مئة رجل، وفي الأسبوع إلى سبع مئة رجل وفي الشهر إلى ثلاثة آلاف رجل» (ص٨٣) وهي الوظيفة التي يقوم بها ملايين الرجال. وبهذا اكتسب هذا الشاب طابعاً أسطورياً خرافياً.

التحوّلات والمسار السردي:

يشمل المسارالسردي مجموع المتتاليات السردية (الوحدات السردية، الأفعال، الأحداث، مختلف الحالات) وكذا التحوّلات التي تجري وفق هذا المنظور. وتتجلّى حدود المسار السردي من خلال بداية الأحداث ونهايتها (١).

(١) A .J .Greimas et j. courtes: Sémiotique: dictionnaire raisonné p 242.

أوّل حدود المسار السردي هو البداية وقد جاءت مرتسمة بكل وضوح وجلاء في مقدمة الأحداث مؤكدة على انطلاق فعل الحكي: «-لو تركتموني أروي الحكاية كما وقعت» (ص١٤) إنه وعي الرّواية بذاتها أنها حكاية [١]، ووعي عليّ الحوات بدوره كراوية للأحداث، ومنذ اللحظة يأخذ على عاتقه رواية الأحداث التي سمع عنها أو التي قام بها هو ذاته.

الحدّ الثاني للمسار السردي هو نهاية الأحداث والتي جاءت في آخر النصّ الرّوائي لتؤكّد على انغلاق النصّ وانتهائه [٢]، وهي استعارة ومجاز أكثر مما هي نهاية مؤكّدة. «والمهم في كل حكاية عليّ الحوات، المهم أكثر من أي شيء أن الحقيقة تجلّت» (ص٢٦٨) فهذه الجملة جاءت تؤكّد على انتهاء فعل القصّ بالإضافة إلى أن رحلة السرد منذ البداية كان هدفها تجلية حقيقة معينة لجح عليّ الحوات في إماطة اللثام عنها. ولكن النهاية في هذه الرّواية جاءت في شكل سخرية من النهايات الأسطورية التي تكلّل فيها مساعي البطل بالنّجاح، غير أن مصير عليّ الحوات لم يكن كذلك، وهو تأكيد على مغايرة «الحوات والقصر» كرواية (جنس أدبي حديث) للأسطورة-كممارسة فنية قديمة- وهو أيضاً تأكيد على أن الرّواية أخذت بعض عناصر الرواية الأسطورية عن وعي مسبق. نجد هذه السّخرية بصورة جلية في أقاويل سكان القرى وتعجبّهم من تصرفات القصر في حق عليّ الحوات: «المهم أكثر من كل ما يقال، أنه انتشر بين كافّة الرّعية، أن عليّ الحوات عوقب بدل أن يجازى» (ص١٣١).

وإذا رجعنا إلى الفضاء المحدود بين البداية والنهاية نلاحظ أن الرّواية قد مهدت لانتهاء فعل الحكي بمسرحية الأخوة الثلاثة كتّجل من تجلّيات النهاية حيث

---

(١) J. P. Goldenostein: pour lire le roman. pp 13-14.

(٢) J. Kristeva: Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse p 76.

استطاع عليّ الحوات أن يتعرف على صوت مسعود الذي ادّعى أنه صاحب الجلالة وكذا صوت سعيد الذي يدعوه إلى الحديث إلى جلالته وكذا صوت جابر. إنّهم الفرسان الثلاثة الملثمين (في بداية الرّواية) الذين جاءت النهاية لتسقط اللثام وتعرّف بهويتهم، إنهم إخوة عليّ الحوات الأشرار الذي ألحقوا به الشرّ. إن مسرحية الإخوة الثلاثة يمكن أن نعتبرها مقدمة النهاية.

يعتبر عليّ الحوات أحد العناصر المولّدة لفعل القصّ[1] وذلك لسببين على الأقلّ:

١-إنه راوية للأحداث التي وقعت في القرى السبع وفي القصر.

٢- مشاركته في بعضها والقيام بدور المحوّل السّردي Catalyseur. وهكذا تعتبر أفعاله مفصلية لأنها تكشف عن حقيقة أو تؤدّي إلى تحوّل ما، وتغيّر الوضع من حال إلى أخرى وهاتان الصفتان اللّتان يتمتع بهما عليّ الحوات: المقدرة السّردية بالإضافة إلى الأداء الفعلي هما السبّب في إضفاء صفة الوليّ الصّالح عليه واعتباره إنساناً استثنائياً. فقد استقبل بكل آيات التقدير والتبجيل ومنهم من ركع له امتثالاً وطاعة للسيّد الجليل، روح اللّه وآيته (ص٦١).

وظل عليّ الحوات يكبر في نفوس سكان القرى كرمز من رموز الخير بالإضافة إلى تأهلّه ليقود عربة التغيير الاجتماعي والتاريخي. وهذه المهمّة لن يقوم بها إلاّ وليّ صالح. وقد أدرك عليّ الحوات ذلك «لقد نصبّوك في قلوبهم، وليّاً من أولياء اللّه. بل رسول من رسله بل إله من الآلهة، أنت وليّهم وأنت نبيّهم وملكهم وسلطانهم وإلههم» (ص٦٦). فعن طريق هذا الاستبطان الذّاتي يكشف عليّ الحوات عن حقيقته، هو أنّه رمز أكثر مما هو حقيقة، وهكذا نكتشف أن عليّ الحوات

(١) J. Kristeva: Le texte du roman p. 43.

لايتحرك على مستوى السرد كفاعل Actant أو سارد للأحداث (راوية) بقدر مايتحرك على المستوى الاستعاري/ الرّمزي [1]. وقد أفصح هو ذاته عن ذلك من خلال المقطع المقتبس أعلاه.

ومنذ البداية يبدو عليّ الحوات كرجل مكلّف بمهمة هدم العالم القديم وبناء عالم جديد تسوده علاقات اجتماعية وحضارية جديدة. وهكذا فهو، بأوصافه هذه يقترب من صفات الأبطال الأسطوريين الذين تحشد لهم كلّ صفات الشجاعة والإخلاص والذّكاء، ولا يذكر أي شيء عن ضعفهم البشري، لأنهم بهذه الصورة يعدون أسمى من الذين جاءوا ليخلّصوهم من وضعهم ولكي يقوموا بالأدوار الأساسية في حياتهم.

فعليّ الحوات استطاع منذ البداية أن يتميّز عن إخوانه الثلاثة الأشرار وبذلك فإنه اكتسب ثقة أهل القرية، أمّا على مستوى السرد القصصي فإنّه احتل مقدمة الأحداث وتهيأ لأن يقوم بالأدوار الجليلة التي لايكلّف بها إلاّ الأبطال: «عليّ الحوات الشاب الطّيب الذي شذّ عن إخوته الثلاثة وعن كثير من أقاربه.. لم يسرق يوماً، لم يكذب مرّة...» (ص١٧) وهذه الطيبة التي زودّه بها النصّ الرّوائي جعلت منه إنساناً متسامحاً استطاع أن يحتفظ بسرّ القصر-الذي يحتلّه إخوته الأشرار- وأن يضحّي في سبيلهم: «أخي مهما كان الأمر، و عليّ الحوات الخير، لايمكن أن يحقد على أخيه أبداً» (ص٢٢٥) وإنها الطيبة التي جاء لكي يسم بها العصر كما يقول نصّ الرّواية.

وفي هذا السياق، أي تهيئة عليّ الحوات للقيام بدور البطولة- التي استغلّتها الأساطير ثم الشكل الرّوائي التقليدي، تعاود هنا الظهور وذلك لارتباط «الحوّات والقصر» بالبناء الأسطوري- يظهر البطل في شكل شخص يرحّب بالتّضحية في سبيل الغير ويراها واجباً من واجباته ويقرّر ذلك صراحة: «إنها من يدفع للقيام

---

(١) A. J. Greimas: Du sens p 253. Seuil 1970.

بالواجب، بوازع الضمير ينبغي أن لايفكّر كثيراً في ما يترتّب عن فعله» (ص٤٧) وذلك لأن هذا البطل التقليدي يحظى برعاية واهتمام الرّاوي لأنه في إحدى تجلياته يعدّ القناة التي يمرّر عبرها أفكاره وإيديولوجيته. في حين أن البطل في «الرّواية الجديدة» خاصة هو وليد الظروف السّردية التي يجد نفسه فيها ويخضع للملابسات الحضارية والاجتماعية التي يتطوّر في سياقها [١].

ولأعمال وأفعال عليّ الحوات وظيفة تبليغية: تبليغ عاطفة، أو معرفة أو شكوى وهذا نظراً لوظيفته المركزية، أي أنه أعلى من كلّ الفاعلين الآخرين وذلك نظراً للمواصفات التي يتمتّع بها.

فهو وسيلة معرفة يستطيع بواسطته أهل القرى السبع أن ينقلوا بعض رموز محيطهم: «ولقد جئت يا سيّدنا في هذا العصر. ليفهم بك الناس عصرهم، بعثت لتكشف بطبعك الخيّر وبقلبك الكبير. سرّ الأسرار لكافّة الرعيّة» (ص٦٤) وهو بهذا المفهوم يلعب دور المفسّر لأسرار العالم وخباياه لأنه بعث ليقيم الحجّة وليجعل الناس يفهمون وليس ليفهم الناس (ص١٦٤)، إذاً فهو وسيلة لفهم العالم و دوره يقتصر على جعل الناس يفهمون ويستطيعون التعامل مع محيطهم بتبصّر. وبالتّالي يمكّنهم من التشبع بالحقيقة (ص١٠٧). وهذا الدّور على مستوى السّرد يمكن نعته بأنه دور الوسيط [٢] بين الذّات والعالم، بين المدلول والواقع.

ولهذا يتحوّل عليّ الحوات من فاعل (أي كائن أسطوري/ سردي) إلى دالّ يشير إلى العالم وإلى التاريخ، وبلغة النّقد التقليدي يتحوّل من شخص إلى رمز لأنه يطمح إلى تمثيل التاريخ والمشاركة في صناعته (ص١٠٦-ص٣٧). فهو بهذا يتجاوز آنية الحدث وملابسات الظروف الرّاهنة ليعانق التاريخ.

---

(١) J. P. Goldenstein: pour lire roman p.44.

(٢) J. Courtès: Introduction à la sémiotique narrative p.119.

وهكذا فإنه، بعد عودة عليّ الحوات من القصر، حدثت مجموعة من التحوّلات في القرى السّبع. فما هي هذه التحوّلات؟ لعلّ أهمّ تحوّل يمكن ملاحظته في هذا السياق هو استبدال نسق من العلاقات بين القرى السبع فيما بينها وبين القصر بنسق آخر جديد.

يلخّص رئيس وفد القرية السّابعة مجموع التحوّلات التي طرأت على العلاقات بين القرى السبع وموقفهم الموحد من القصر. وهذا المقطع الذي نقتبسه من الرّواية يحصي أهمّ التحوّلات الحاصلة في هذا المجال: «-نحن الأباة، والأنصار العائشون في الظلام . . . نعلن أنه رغم انقطاع كلّ صلة بين القصر والرعية فإنه لا بدّ من إجراء التجربة الأخيرة بالنسبة لعليّ الحوات. إن التجارب الأولى أدّت إلى اكتشاف الصّوفية لطريقهم، وإلى استعادة المخصيين لرجولتهم، وإلى خروج أهل التحفظ من تحفّظهم، وإلى انتماء بني هرار، وإلى بروز فرقة نصرة عليّ الحوات. وإلى خروج قرية التساؤلات إلى مرحلة الإجابة، وقرية الحيرة إلى اليقين. ، و يقين أن المرحلة القادمة هي مرحلة العمل الجماعي المتوّحد وأن مايليها من المراحل هو الجولة النهائية التي تأتي على طغيان الطغاة» (ص٢٣٧).

وهذه السلسلة من التحوّلات التي سردها رئيس وفد القرية السّابعة تدلّ دلالة واضحة على الأنساق والعلائق الجديدة التي بدأت تحلّ محلّ الأنساق القديمة. وهذه التحوّلات لم يكن يجهلها القصر، وقد ندّد بها جابر: « . . . ما إن تسلّمنا الحكم حتى برزت كغراب الشؤم. توقد نار الفتن في القرى. فخرجت قريتنا من تحفظّها واستعاد الخصيان رجولتهم وحمل الصوفية السلاح» (ص٢٤٨) وهذه التحوّلات في حياة القرى وطبائعهم أقلقت القصر وجعلته يهتزّ.

ولعلّ أهمّ تحوّل في هذه السلسلة من التحوّلات هو حمل الصوفية للسلاح: «وقد لاحظ عليّ الحوات أن الصوّفية مسلّحون، هكذا بين عشية وضحاها يتحوّل مهدورو الشرف والكرامة. . . إلى محاربين مسلحين»، (٢١٦) ويتحالفون مع الأباة. وقد استعمل عليّ الحوات فعل «يتحوّل» الذي اكتسب دلالة خاصة في هذا السياق بالذّات، وهو التحوّل (الانتقال) من حال إلى أخرى.

وهذه المجموعة من التحوّلات أثمرت موقفاً مشتركاً تمسّكت به القرى السبع وانتهجته كحلّ لكل إشكالاتها لأن «المسألة لم تعد تتعلق بعليّ الحوات وحده. . وإنما تتعلق بالسلطنة كلّها وبالرّعايا كلّهم» (ص٢٣٩).

وهكذا فإن رحلة عليّ الحوات إلى القصر بما أحدثته من تحوّلات وتغيير للأنساق العلائقية بين القرى أعادت تشكيل ذهنياتهم وتوحيدهم.

الآن، وبعد رصد أهمّ التحوّلات يحق لنا أن نتساءل: ما هي العناصر المسكوت عنها في الخطاب الرّوائي، وما هو الأفق الذي يتكلّم عنه وفي إطاره هذا الخطاب؟

للإجابة عن هذين السؤالين يتوجّب علينا استنطاق النصّ الرّوائي لتفجير المسكوت عنه. وهو في هذا السياق السلطة. فالسياسة كهامش مسكوت عنه تشكل البنية العميقة لتحوّلات القرى السبع الجذرية لأنها تعبّر عن الإحباط داخل بنية اجتماعية مغلقة لأن السلطة كمحور تدور في فلكه القرى السبع ويجتذبها سحرها ويحاول تدجينها وجعلها تابعة وأمينة.

وبهذا فإن الخطاب الرّوائي هو نقد السلطة ومحاولة إلغائها لأنها سلطة وهمية بأيدي لصوص وأشرار: «هل السلطان موجود؟ لا أحد يدري، لكن يمكن إقناع الرعية بأنه لايوجد في القصر سوى الأعداء وأن السلطان اغتيل، منذ زمن طويل» (ص١٥١) وهكذا يصير الخوف من السلطة ناتج عن وهم لأنها-أي السلطة-تمتلك أوليات ضاغطة. تحاول سحق الإنسان وجعله مجرّد قطعة فوق رقعة شطرنج واسعة.

وقد لاحظ محمد عابد الجابري أن «الكلام في السياسة لم يكن يتناول قضايا مباشرة بل كان يلجأ في الغالب إلى طرحها من خلال قضايا تنتمي إلى «سياسة»

الماضي، إلى ميدان آخر غير ذي طابع سياسي مباشر»[1] ولهذه الأسباب نجد أن الخطاب الرّوائي في «الحوات والقصر» يتّكىء على جانب أسطوري مهمّ يعرض قضايا غير راهنة تحاول أن تجد لها علاقة بالرّاهن وذلك لأن الخطاب السياسي خطاب «طابو» لأنه يتناول إشكالية السلطة في علاقتها بالرعية[2].

ونظراً لأن الخطاب الرّوائي يتّكىء على جانب أسطوري مهمّ فإنه لم يقدّم أي جانب من جوانب الدِّين، فليس هناك متديّن، أو مؤمن بأي دين كان، بل حتى سكان قرية المتصوّفة يقدمهم كأناس متدينين بدون عقيدة. وقد اختفى المتديّن الذي يصادفه القارىء في «الزّلزال» أو «عرس بغل»- رغم الصورة السلبية التي وهم بها ليحلّ محله مجتمع لا ديني، بل مجتمع بدائي لا يمارس أية شعيرة دينية ولا حتى أشكال الطقوس التعبدية التي نصادفها في الأساطير والملاحم القديمة. وهذا النفي له دلالته العميقة داخل الخطاب الرّوائي.

ومن خلال تفكيكنا لخطاب «الحوات والقصر» نلاحظ تمايز لغة القصر عن لغة عليّ الحوات وكذا لغة القرى السبع. فلغة القصر هي لغة استبدادية يطغى عليها العنف ولغة الأوامر، حيث يتكرّر فعل الأمر وكذا نغمة التعالي: «-انزعوا العصابة عن عينيه.. كيف أبحت لنفسك باقتفاء أثرنا.. تفحم أنفك فيما لايعنيك.. خذوه كما أوصيتكم.. هذا إنذار صغير.. قصّ يده اليمنى..» (ص١٩٧-٢٠٠) إنها لغة التهديد والوعيد وذلك لترهيب عليّ الحوات ودفعه للتراجع عن مشروعه وهو الوصول إلى جلالته، لأن الوصول إلى جلالته يساوي كشف الحقيقة (حقيقة القصر) ونشرها بين الرعيّة.

---

(١) محمد عابد الجابري: تحليل الخطاب العربي المعاصر-ص٦٠-دار الطليعة١٩٨٢-١٩بيروت.

(٢) نفس الهامش.

وهذه اللّغة الاستبدادية تتطوّر من مستوى التهديد الكلامي والعنف اللّغوي إلى ممارسة الاستبداد وتسليط العذاب على عليّ الحوّات. وتبقى هذه الأفعال الاستبدادية-في جانبها اللّغوي-مرتبطة بفعل الأمر: «يا سياف خذه، أسكته إلى الأبد، وقل لهم أن يرموه قرب الأعداء» (ص٢٤٩). «فلتفقأ عيناه، أيستشعر أحد الظلم في سلطنتي؟ إن هذا لا يكون إلاّ من الأعداء» (ص٢٦٤). إن إعطاء الأمر بغرض الصمت الأبدي علي الحوات جاء في لغة أوامر، تعبّر عن ثقة الآمر في حين أن المقطع الثاني يختلف من حيث البناء عن الأوّل، إذ جاء في صيغة تساؤلية تعبّر عن التعجّب-حيث تنتفي صفة الثقة الملاحظة في المقطع الأوّل وتدلّ على أن الآمر بدأ يستشعر الخوف خاصة بعد أن عاد عليّ الحوات مرّة أخرى يتحدّى من قطع لسانه.

وهناك مظهر آخر من مظاهر اللغة الاستبدادية، إنّه الممارسات، وأوليات الضغط على عليّ الحوات وذلك لترهيبه وصدّه عن عزمه. إنها ظاهرة الرّشوة والبيروقراطية. فهي من جهة تدلّ على محاولة إضفاء شيء من الهيبة على النظام القائم، وتدلّ من جهة ثانية على تخوّف النظام من اكتساح الرّعية للقصر، وهذا ماهو ملاحظ في الرّواية إذ يتحتم على عليّ الحوات المرور بسبعة مراكز للحراسة قبل الوصول إلى أبواب القصر (ص١٢٢-١٢٨) وهو نفس الإجراء القمعي الذي يسلط عليه عندما يصل باب القصر: «طلبت جارية من عليّ الحوات أن يغير ثيابه بثياب أليّق بمقام صاحب الجلالة... ووضعت العصابة على عينيه... سارت به حوالي الأربع ساعات ثم أودعته لجارية أخرى ظل يتبعها حوالي أربع ساعات أخرى. ثم تولّت أمره جارية ثالثة فرابعة، فخامسة، فسادسة فسابعة» (ص٢٥٨). وهكذا بقي يسير معصوب العينين ثمان وعشرين ساعة، لأنه-على حدّ زعمهم. كل شيء يسير بنظام دقيق. وبهذه الطريقة يحاول القصر ترهيب عليّ الحوات وتقزيمه وتجريده من سلاح كل حجّة أو قضية جاء من أجلها.

وتقابل هذه اللغة الاستبدادية لغة عليّ الحوات التي تفيض حباً وخيراً، وهذا يتناسب تماماً مع الهدف الذي رسمه منذ البداية وهو التعبير عن فرحه بنجاة جلالته وتقديم آيات الولاء و الامتنان له باسم رعيته. ويتجلّى التناقض الحادّ بين لغة الإخوة الثلاثة الأشرار (لغة استبدادية: قمعية، وتسليط العذاب الجسدي على عليّ الحوات) ولغة الحوات التي تعبّر عن نقائه وطهارته: «لا، لن أقول لجلالته هذا الكلام، الأعداء الأخوة إخوة لي، ولن أعاملهم إلاّ بما تتطلبه الأخوة، عليّ الحوات الخيّر، القلب الأكبر، مستعدّ أن يمنح من أجل حبّه كل شيء فيه، ليس اليدين أو اللسان فحسب، وإنما حتى البصر، حتى الحياة، كيف يقتنع إخوتي بطيبتي وبخيري، إن لم أكن أخاً يفهم جميع طبائعهم، عليّ الحوات لا يثور لجشع أعداء ضعفاء النّفوس» (ص٢٦١). هذا التقابل نجده جلياً في بنية الخطاب الرّوائي، وهو تقابل يعمل على إضاءة الفضائيين: فضاء علّي الحوات وفضاء القصر، وهو ماتبديه الرّواية من خلال تقابل القيم المادية / السّمكة مع القيم المعنوية/ السلطة-إرضاء السلطان، وهكذا نلاحظ أن الموضوع القيمي/ السّمكة Objet de Valeur يُحاول قلب طرفي المعادلة أي يجعل قيمة السّلطة تابعة له (امتلاكها) وهذا ما يتجلّى بوضوح في حوار الحوات مع السمكة، والذي يشبه في بنيته، لا في هدفه أو دلالته حوارالعجوز مع الطائر الصغير في رواية «العجوز والبحر»للرّوائي همنغواي(ص٢٧-٣٠). وهذا الحوار يضيء جانباً غامضاً من الموضوع القيمي. فهي وسيلة للتقرب من السلطان وخلق نوع من الانسجام بينه وبين الرعيّة.

ورغم أن الرحلة إلى القصر كانت محفوفة بالمخاطر، فإن عليّ الحوّات تحدّى كل الحواجز للوصول إلى القصر وتبليغ صوت القرى السبع، أي محاولة ربط القصر بالرعية. ولكن هذه المحاولة التي تكرّرت ثلاث مرات في شكل رحلات، لم تمرّ بسلام. بل إنها تلخّص موقف القصر من الرّعية. إنها رحلات تراجيدية. فكل رحلة يقابلها قطع عضو من جسد عليّ الحوات.

فالرّحلة الأولى عاد منها عليّ الحوات بيده اليمنى مقطوعة بأمر من أخيه مسعود:

«-قص يده اليمنى» (ص٢٠٠) وقد شاع في القرى السبع أن «عليّ الحوات القلب النّابض بالخير وبالطهر طعن في أعزّ ما يملك. . لقد حزّت يده اليمنى حتى المرفق، وا أسفاه!!» (ص١٣٤)

ورغم العقاب الذي أنزل بعليّ الحوات في المرّة الأولى إلاّ أنه صمّم على القيام برحلة ثانية إلى القصر والتي عاد منها بيده الثانية المقطوعة وبعد أن فقد وعيه وأغمي عليه «استيقظ عليّ الحوات على الضجيج وعلى الألم في ذراعه اليسرى. . وشيء كالحزّ بالسكين أو الكيّ بالنّار ينبعث من ذراعه اليسرى. . . هذه المشاعر أعرفها، لقد اعترتني قبل اليوم. ، أين؟ ترى مامصدرها»(ص٢٢٧-٢٢٨).

أمّا الرحلة الثالثة فإنّه يقابلها قطع اللسان، ويعطي أخوه جابر الأمر إلى أعوانه«ياسياف خذه، أسكته إلى الأبد، وقل لهم أن يرموه قرب قرية الأعداء»(ص٢٤٩).

وهكذا تبدو رحلة العذاب التي قام بها عليّ الحوات إلى القصر في بنيتها الظاهرية رحلة إلى منطقة اللا تواصل. ولكننا إذا حاولنا البحث عن المسكوت عنه في الخطاب الروّائي فإن قطع اليدين واللسان لهما دلالات أعمق من كونهما أداة عمل أو أداة تواصل وتخاطب. فقد ترمز إلى مشروع سياسي لم يكتمل هو الثورة الزراعية والصناعية باعتبارهما من إنجاز السّواعد والثورة الثقافية التي رمز إليها باللسان. قد يبدو هذا التأويل بعيداً نوعاً ما وتأويل خارجي أي يستمدّ مشروعيته من سياق سوسيو-تاريخي أكثر منه خطاب الرّواية.

أمّا إذا نظرنا إلى دلالة قطع أعضاء عليّ الحوات من زاوية أخرى، وحسب ترتيبها في النسيج السّردي فإن دلالة قطع اليدين هو التعطيل عن الفعل وشل الحركة

وقطع اللسان دلالته هي تعطيل آلة التعبير أو النقد وهي وسيلة من وسائل الوعي ونقله. هذا هو المستوى الأوّل من القراءة. أمّا المستوي الثاني: مستوى تأويلي يخوّل لنا الزّعم بأن دلالة قطع اليدين هو تشجيب اليمين ثم اليسار كإيديولوجيتين ونظام حكم سياسي واجتماعي. أمّا قطع اللسان فهو فرض الصمت وبالتالي دفن الحقيقة التاريخية وإخفائها: «-وكيف تريدهم أن يحرموه من الحديث إن لم يقصّ لسانه.

«لاشك أنهم يعنون بذلك» (ص٢٤٣) والجملة الثانية من هذا المقطع المقتبس من الرّواية تؤكد ما ذهب إليه التأويل المقترح (لاشك أنهم يعنون ذلك) وهو منعه من إعلان الحقيقة ونشرها بين النّاس.

وهناك دلالة أخرى عميقة يمكن استنتاجها من تكرار المحاولة للوصول إلى القصر رغم أن كل رحلة يقابلها قطع عضو من جسد عليّ الحوات. فرغبة عليّ الحوات ليست رغبة في الحصول على سلطان أو جاه، ولكنه رغبة للتواصل- بالمفهوم اللساني- أي التعبير عن ابتهاج علّي الحوات بنجاة السلطان والخلاص من كيد أعدائه، والهدف الثاني هو تبليغ شكاوي الرعية من القرى السبع وتظلماتهم.

إذا فرغبة علّي الحوات هي رغبة التواصل وهو المعنى العميق لدلالة الخطاب الرّوائي الذي يهدف إلى التواصل مع القارئ وتبليغه رسالة معينة عن وضع سوسيو-تاريخي بمحدّداته وظروف ملابساته. وقد استعمل لهذا الغرض أشكالاً لغوية متنوعة مستنداً إلى هيكل أسطوري متميّز محاولاً تقليد أساليب القصّ الشعبي والسرد الخرافي وهذا لتقريب رسالته من كل قارئ مفترض مهما كان الأفق الذي جاء منه، وذلك لأن الأسطورة تحاول أن تحكي ما هو إنساني في كليته وبالتالي تفسير الكون والإنسان.

ورغم أن «الحوات والقصر» تحاول تمثل بنية الأسطورة ذات الاتجاه الوحيد (السهم الذي لايحيد عن خطّه) وشكلها الهارموني الذي يحترم تسلسل الوحدات السّردية ومكان تمفصلها. إلاّ أن رواية «وطار» تعرض مجموعة من الانقطاعات في

تسلسل الأحداث خلال مسير عليّ الحوات من/ وإلى القصر التي تعكس الانكسارات التي يمكن ملاحظتها على مستوى الواقع الموضوعي.

وأمّا الانقطاعات فيمكن ملاحظتها في عدة مفاصل من الخطاب الرّوائي. فأوّل انقطاع يمكن رصده يتعلق بالليلة الليلاء التي لم تعط بشأنها تفاصيل كافية يمكن أن تحدّد قسماتها لتستحق صفة «الليلاء» والدليل على ذلك أنها تكرّرت سبع مرات لكل قرية تأويلاتها وتفسيراتها. غير أننا يمكن أن نجمع هذه الأقاويل لنكوّن منها عناصر صورة الليلة الليلاء. وهذه العناصر لم تأت في شكل صورة متكاملة بل عرضها الخطاب الرّوائي في أماكن متفرقة وفي شكل أجزاء متقطعة ومتباعدة. وهذا له دلالة هامة على مستوى المعنى وهي التعتيم الإعلامي وانفصام العلاقة بين القصر والرّعية.

ما جرى لعليّ الحوات في القصر لم يصرّح به وبقي لغز القرى السبع. وبقي يتردّد في ذهنه في شكل صور متقطعة ويسترجعه في كل مرة كحلم مزعج، وذلك في أماكن متعدّدة من نصّ الرّواية، دون أن يتمكّن أهل القرى من الاطلاع عليه. لأن عليّ الحوات بطيبته لم يشأ التعرض إلى جلالته بالسوء ويرى في ذلك نوعاً من الولاء. وما يهمّ في هذا السياق هو أن صور تقطيع جسم عليّ الحوات لم تأت متلاحقة أو في صورة تامة، بل يمكن جمع عناصرها من أماكن مختلفة من الرّواية.

انقطاع آخر يمكن رصده عندما استعملت الرّواية تقنية الحذف Ellipse في نهاية الرّحلة الثانية ولم تتعرض إلى طقوس التهريج ومتاهات طريق القصر. وتقفز الأحداث ليجد القارىء عليّ الحوات مرمياً في ساحة القرية والآلام الحادّة تنبعث من يده اليسرى بسبب الحزّ.

رحلة عليّ الحوات الثالثة إلى القصر كانت من أقرب طريق حيث اجتاز مراكز الحراسة السّبعة في حين أنه خضع في المرّة الأولى لإجراءات صارمة وتفتيشات دقيقة عند مروره بكل مركز. والسبب في ذلك أنّه يعرف الطريق (أو على الأصحّ

تعرف عليه) وأهمها أنه قدّم الرشوة المطلوبة منه. فإذا كان مروره بمراكز الحراسة في المرة الأولى قد احتل سبع صفحات (ص١٢٢-١٢٨) وهي مساحة معتبرة من فضاء النصّ وتشكّل فصلاً كاملاً (الفصل١٩). فإن مروره بنفس المراكز السبعة لم يحتلّ إلاّ سطرين «قطع المركز الثالث، فالرابع فالخامس فالسادس وعندما بلغ السابع أمره رئيسه باتباعه» (ص٢٥٢). وهذه التقنية المستعملة هي ما يسمى بالخلاصة Sommaire [1] حيث تلخص مجموع الأحداث أو الحالات في أسطر أو جمل قليلة والتي يمكن إذا قسناها بزمنها الواقعي والحقيقي أن تستمر ساعات أو أياماً أو أكثر من ذلك.

وبهذه الانقطاعات تفقد الرّواية شكلها الهارموني لتبدو في شكل مهشم ولا يحصل لعليّ الحوات وعي كامل إلاّ في الأخير عندما يكتشف نبل تضحيته: «قبل أن يخرجوا بعليّ الحوات. لمس بمرفقه موضع القلب من صدره. وودّ لو كان في إمكانه أن يقول لهم إلاّ هذا لن تنالوه منّي. إنه الموضع الوحيد الذي لن تقووا على تشويهه» (ص٢٦٤).

وفي هذا الموقف يقترب عليّ الحوات من غيلان الدّمشقي-على حدّ زعم محمد بوشحيط «عليّ الحوات القديم الذي تحدّى ببطولة نادرة جلاوزة هشام بن عبد الملك أثناء تقطيع جسمه لترهيبه ومحاولة إرغامه للتخلي عن قناعاته الفكرية وفي الأخير قطعوا لسانه منعاً لإعلان المبادئ التي آمن بها».

وبهذه التقنية/ البناء تدخل الرّواية في الزّمن التاريخي/ الأسطوري ذي الشكل الدّائري حيث تعاود طقوس السرد الظهور من خلال أحداث متشابهة أو من خلال أشخاص يقتربون في الموقف أو الفكر أو الحالة. والعلاقة هنا بين الحدثين- في مفهومهما العام- ليست علاقة تشابه وذلك لاختلاف الزّمان والبيئة، لأن غيلان

(١) G. Genette: Figures III p. 129.

الدمشقي حدث تاريخي له سياقه الاجتماعي والثقافي بينما عليّ الحوات هو إنتاج تخييلي روائي. ولهذا فإن التشابه بين الحدثين هو تشابه بين موقفين يفصل بينهما مجال زمني شاسع.

هذه النقطة وثيقة الصلة بنقطة أخرى هي الدّلالة الشكلية للرّحلات الثلاث التي ترتبط بنيوياً بالأسطورة والقصص الشعبي بصفة عامة وهي انحلال النسق بعد الرّحلة الثالثة [1]. إنّه النسق الثلاثي الذي يتكرّر في الأساطير والحكايات الشعبية ولهذا فإنه بعد الرّحلة الثالثة-حسب تقاليد الحكي الشعبي-سوف لن يكون هناك سرد، لأن انحلال النسق الثلاثي يؤدي إلى تجمدّ السرد والوصول إلى انتزاع الاعتراف من محتلّي القصر لصالح عليّ الحوات ثم الزّواج من العذراء التي هي رمز الطهارة والعفة. إنها النهايات المفرحة حيث ينتصر الخير على الشرّ.

(١) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلّي-ص١٠٩-دار العلم للملايين-بيروت ١٩٧٩.

ملاحق

أصل الروايات

أقول: يجب البحث عن الأصل الأوّل للروايات في طبيعة العقل البشري المخترع والمحبّ للأشياء الجديدة والقصص والرّاغب في تعليم وتوصيل ما اخترع وتعلم. وهذا الميل مشترك بين كل البشر وفي كل الأزمنة والأمكنة.

ولكن المشارقة يبدون أكثر اهتماماً من غيرهم من الأمم، والمثال الذي قدّموه كان له تأثير كبير على المجتمعات الغربية التي هي أكثر مهارة وثقافة ويمكن بكل عدل أن ننسب لهم هذا الاختراع.

بالنسبة للعرب، فإذا تصفحت كتبهم، فلا تجد إلاّ استعمالات مبالغ فيها وتشبيهات أبعد ما تكون عن القصص. وتجد أن فلاسفتهم قد انشغلوا بشرح أسرار دينهم. وتعتبر قصة حي بن يقظان نموذجاً واضحاً لذلك، وابن سينا الذي يعتقد أنّه مخترع هذه القصة (1) يحاول أن يبيّن التطور الذي يحصل عند الإنسان بمساعدة

---

(1) حي بن يقظان لابن سينا، وابن طفيل والسهروردي-تحقيق وتعليق أحمد أمين، مصر ١٩٥٢.

«هناك قصة قيل إنها منسوبة إلى ابن سينا نفسه مؤداها أن سلامان وأبسال كانا أخوين شقيقين، وكان أبسال أصغرهما سناً وقد تربّى بين يدي أخيه.

وهناك قصة أخرى لابن سينا هي قصة حي بن يقظان، حاصلها أن رجلاً شيخاً خرج سائحاً من مدينة بيت المقدس يرى عجائب صنع الله في العالم». عمر فروخ: ابن طفيل وقصته حي بن يقظان، بيروت ١٩٥٩ ط٢. (ص١٩-٢٠).

لابن سينا كتاب، بل رسالة قصيرة بعنوان «حي بن يقظان» لكن الفرق كبير بين قصة ابن طفيل ورسالة ابن سينا هذه... بل ليس بينهما من الشبه إلاّ الاشتراك بالاسم» ص٤٧-مدني صالح: ابن طفيل قضايا ومواقف ١٩٨٠ بغداد.

المعارف الطبيعية وماذا يمكن أن تقوم به الفلسفة دون الاعتماد على قواعد المنهج وفن التأمل. ويفترض ابن سينا أن هذا «الحيّ» ولد من الأرض دون أب وأم في جزيرة قاحلة وأرضعته عنزة وعن طريق العقل والملاحظة والتأمل يحصل على كل المعارف التي تنتجها دراسة الفلسفة.

إن العرب يحصلون على لذاتهم من الشعر. وهو الطريق الأكثر نجاعة والذي يعتقدون أنه صالح للمحافظة على لغتهم وتحسينها.

وأقول بطريقة عابرة فقط إن حكايات شعوب الشرق-حسب شهادة سترابون(١)- إنها غير دقيقة وأقلّ أمانة، وأشك إذا كانوا أصحاب حكايات. وإذا كان الهنود وهم أيضاً جيراناً للفرس (مثل الأتراك) إلاّ أنهم أيضاً يتميزون بالروّح الشعرية والخيالية كما يحدثنا الشعراء عن أشعارهم وأغانيهم وقصصهم الغرامية.

هناك كتاب يحمل اسم الهندي بيدبا Pidpay والذي ظهر في الفرنسية منذ عدة سنوات(٢) والذي يعتقد أن يكون الأصل أو الصورة، أو على وجه التحديد نفس الشيء ويقال إن هذا «البيدبا» من البراهمة وقد انقطع إلى المهام الكبرى لحكومة الهند أيام الملك دبشليم. ويحتوي الكتاب على سياسة وأخلاق الحاكم وقد بقي محفوظاً عند ملوك الهند باعتباره كنزاً من الحكمة والمعارف ووصلت شهرته إلى «أنوشروان» ملك الفرس الذي أمر بترجمته إلى الفارسية(٣)، كما أمر الخليفة

---

(١) سترابون strabon عالم جغرافيا إغريقي ٥٨ق م. ٢١-٢٥ م. كتابه في الجغرافيا يتناول الجغرافيا العامة للعالم القديم وبداية الأمبراطورية الرومانية(geographica).

(٢) ترجمة كليلة ودمنة من العربية إلى الفرنسية بدأ بهاغالان وأتمها كاردون ونشرت بباريس سنة ١٧٢٤ ومن الإيطالية إلى الفرنسية جبرائيل كوتيه سنة١٥٥٦ ليدن.

(٣) ترجم الكتاب إلى الفهلوية في القرن السادس الميلادي على عهد كسرى أنوشروان على يد برزويه بن أزهر.

أبو جعفر المنصور بترجمته من الفارسية إلى العربية [1]، ثم ترجم مرّة أخرى من العربية إلى الفارسية [2] وتعتبر هذه الترجمات دليلاً على مدى أهمية الكتاب الذي يعترف الفرس أنه لم يوجد لديهم ما يماثله وبذلك أضافوا إليه تغييرات معتبرة .

صحيح أن العرب كانوا يتعاطون العلوم «المرحة» كما بينت ذلك وأقصد الشعر والخرافات والقصص . وهذه المعارف ظلت منتشرة بينهم في حدودها البدائية دون أن تهضم الثقافة الإغريقية (؟) وقد نقلوا هذه العلوم إلى أفريقيا على أسلحتهم عند احتلالها .

ويعتبر ميكال دي سيرفانتس [3] أحد العقول النبهة التي انتجتها إسبانيا، فقد قدم في كتابه دون كيشوت نقداً لطيفاً وذكياً عندما أدعى (؟) أنه ترجم كتابه المذكور من العربية عن السيد أحمد بن أنجلي (؟) مرتكباً خطأ فادحاً فيما يتعلق بأصل فن الرواية في إسبانيا .

-Piérre- Daniel Huet: traité de l'origine des Romans. paris 1711.

---

١) نقل الكتاب من الفارسية إلى العربية على يد عبد الله بن المقفع كاتب أبي جعفر المنصور في القرن الثاني الهجري .

(٢) ومن العربية إلى الفارسية سنة ١١٢٠ وأيضاً ترجمة أبي الحسن نصر بن أحمد الساماني أواسط ق٣ هـ، وكذا ترجمة أخرى قام بها أبو المعالي نصر الله .

(٣) ميكال دي سرفانتس ١٥٤٧-١٦١٦ مؤلف دون كيشوت من أولى الروايات الساخرة التي أحدثت قطيعة مع جنس روايات الفروسية التي تميزت بها القرون الوسطى ويَعتبرُها النقد بداية الرّواية الحديثة .

باب منفعة العلم والأخبار للملوك

قال الملك وما ينفعنُي من أخبار مَنْ تَقَدَّمَني فأشغلَ زماني بما يزيدُ في شغلي، وإنما أنا مُحتَاجٌ إلى الشغل بمُباشرةِ حالي وتدبير أمْري عن النظر فيما كان فيه غيري، فإنَّ مَنْ تكلفَ ما لا يعنيه شغَلَهُ ذلكَ عمَّا يعنيه.

قال: أيُّها الملك! إنَّ الأمُورَ أشباهٌ بعضُهَا ببعض، وما مِنْ علمٍ من العلوم إلاّ وقد صنِّفَ فيه كتُبٌ، وقد يرِدُ على العلَمَاء به ما ليس في الكتب فتكون معرفتُهُم بما فيها تستخرج لهم ما ليس فيها. وقد قالت الحكماء: كلُّ شيءٍ مُحتَاجٌ إلى العقل، والعقلُ مُحتَاجٌ إلى التجارب. وقالوا: عليكَ بعلوم أصحاب التجارب فإنها تقومُ عليهم بالغلاء وعليكَ بالمَجَّان. والأمُور أشكالٌ وأشباهٌ يُستَدَلُّ ببعضها على بعض. وقد يَرِدُ على المرء ما لم يُجَرِّبْ فيكون ما جَرَّبَ دليلاً عليه، ولكنَّ المرءَ لا يقدرُ أنْ يعيشَ ألف سنة فيُجرِّب بل يقدر أن يقرأ أخبارَ الناس في الألوف السالفة فيكون كأنه قد عاش معهم [ق٢٩ب] وجرَّبَ تجاربهم. وكما أنَّ الحيَّةَ مدفُونةً في الأرض لاتكتفي بقوَتِها في ظهورها وثباتِها حتى تغتذيَ بالماء الذي يُربِّيها و يُنَمِّيها، والبصر الصحيح لا يَستَغْني بصحته عن الضياء الذي ينفذه، كذلك العقلُ السليمُ لا يكْتَفي بنفسه حتى تأتيهِ التجارِبُ فتتَمِّمَهُ وتكْمله.

عن: «الأسد والغواص» ١١١-١١٣

دار الطليعة - بيروت ١٩٧٨

السيرة الذاتية نفي للرواية (*)

الدراسة النوعية للخطاب الأدبي تساعد القارئ على التعامل معه حسب قنوات معينة وذلك من خلال التعرف على العلامات الشكلية التي تساعدنا على محاضرة المعنى والقبض عليه وبالتالي فهمه فهماً دقيقاً. وهذا الحلم لايتأتى إلاّ بفهم قوانين الأدب وشروط إنتاجه دون إغفال السياقات المتعدّدة والمختلفة التي يتحرك فيها ومن خلالها هذا الخطاب. وهكذا تغدو عملية القراءة/ النقد وسيلة لتفكيك الخطاب الأدبي وفهمه وليس مجرّد تقبّله بطريقة سلبية.

* * *

هناك تحديدات منهجية يتوجب الوقوف عندها وتحليلها:

- تجاوز الاهتمام باستعمال ضمير ال«أنا» لأن السيرة الذّاتية قد تكتب بأي ضمير كان.

- السيرة الذّاتية Autobiographie قد تكتب بكل الضمائر المتكلم أوالمخاطب أو الغائب شريطة إيجاد عقد ضمني بين الكاتب والقارىء كما وضح ذلك. ف. لو جون .Ph. Le Jeune الرواية كانت بدايتها السيرة الذّاتية، والرّوايات العظيمة هي تلك التي تغذّت بصورة جيدة من السيرة الذّاتية لأصحابها.

هناك ملاحظتان أساسيتان يمكن تقديمهما حول بنية الرواية وبنية السيرة الذّاتية:

(*): تخطيطات من أجل بحث.

-السيرة الذّاتية بنية مغلقة ومنتهية، لأنها تنتهي مع حياة كاتبها، وهي بهذا لاتمتدّ في المستقبل وتلغي كل بعد في هذا الاتجاه. ومن حيث البناء فهي تشبه الأسطورة والملحمة. وقد أكد على ذلك جورج لوكاتش في كتابه «الرواية كملحمة بورجوازية والعلاقات بين الأشخاص أو الأشخاص والأشياء تبدو حقيقية وواقعية وتستمدّ هذه الشرعية من حياة الكاتب نفسها.

-أمّا الرواية فتبدو بنيتها منفتحة على كل الأزمنة، فهي تصوّر حياة متطوّرة ونامية ويشهد القارىء أهمّ اللحظات في حياة الشخص وهي تتطوّر أمامه على صفحات الكتاب.

أمّا من ناحية العلاقات فإنها تبدو رمزية/ تخييلية وقد تتقاطع مع العلاقات الواقعية وتعطيها بعداً تعبيرياً أقوى، ويتجاوز فيها البعد المستقبلي حدوث ماوقع حقيقة.

من هنا نلاحظ أن السيرة الذّاتية تحاول كبح وتيرة تطوّر الشخصية في حين أن الرّواية الجديدة/ الحديثة مالت إلى محاكمة الـ «أنا» ووضعه موضع تساؤل وفي بعض الأحيان إلى تشييئه وبهذه الطريقة فإنها تحاول أن تعمق الهوة بين السيرة الذّاتية والرّواية بعد أن كادت الرّاوية الواقعية تدمجهما.

من خلال الملاحظات السابقة يمكن القول بأن السيرة الذّاتية تحتوي على أحداث منتهية في حين أن الرّواية تحكي أحداثاً في طور التطوّر. والأعمال التي قدمها فيليب لوجون تذهب إلى ماذهبنا إليه.

لكّي يتأكد القارىء أن هذه «الكتابة» سيرة ذاتية أو رواية، يتوجب على القارىء البحث في المراجع الخارجية، أي السياق السوسيو-تاريخي والسياق الثقافي الذي يتحرّك فيه العمل الأدبي وهذا بالرّجوع إلى البحث في الوسائل المساعدة على ذلك: جرائد، مجلات، مونوغرافيا، كتب التاريخ، ثقافة عامة...

وكذا الرّجوع إلى المذكرات والمخطوطات والمقابلات والكتابات والأحاديث مع الأصدقاء أو المقربين من الكاتب بينما الرّواية لا تحتاج إلى كل هذا و هذا يعني أن الباحث يجب أن يركّز على الأنساق البنيوية ودلالاتها مع التأكيد على البعد الرّمزي والتواصل الجمالي.

* * *

هناك أجناس كتابية قد تتداخل ويصعب التمييز بينها منها: السيرة Biographie، السيرة الذاتية Autobiographie، المذكرات Memoires واليوميات Journal.

فالسيرة يكتبها الأنا عن الآخر ويرصد فيها أهمّ الأحداث التي يراها مهمة (الانتقائية) أمّا السيرة الذّاتية فإن الأنا/ الذّات يتحوّل إلى موضوع للكتابة ويتسم هذا النوع من الكتابة بالاستعراضي، وتبدو بنية السيرة الذّاتية بنية طولية.

في حين أن المذكرات تشبه من حيث البنية السيرة، لكن الحديث يتمّ فيها عن الأنا. وترصد أهمّ الأحداث وتصوّر أهمّ اللحظات في حياة الأنا.

أمّا اليوميات فإنها الكتابات المتعلقة بشخص معين معروف يرصد فيها يومياً حياته في علاقاتها مع حياة الآخرين مثل «يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم. واليوميات تتميز عن المذكرات في كونها ردود أفعال آنية تحاول القبض على الرّاهن من خلال ذاتية الأنا و تعمد إلى تسجيل الأحداث يوماً بيوم.

أمّا الرّواية فقد يكون بطلها بصيغة الجمع وتعبّر عن حياة مجتمع متحرك وبالتالي فإنها تحاول البحث عن هوية داخلية لهذا المجتمع، أو بكلمة أخرى الحنين إلى روح إنسانية متكاملة.

هناك نقطة أساسية يجب التنبيه إليها تفصل الرّواية عن السيرة الذّاتية لا يمكن أن تتنبأ بموت الأنا القائم بفعل السرد كما لاحظ ذلك جان تيبودو J. Thibaudeau وهو يقوم بالأحداث أو يشاهدها .

السيرة Biographie قد تعطينا ظروف موت الآخر (موضوع الكتابة) وبالتالي فإنها تعمل على إقصاء صوته .

قد تتداخل السيرة الذّاتية مع المذكرات على مستوى الموضوع-حضور الأنا بقوة- أمّا على مستوى الشكل فإنهما يختلفان، فالسيرة شكلها طولي/ كرونولوجي . أمّا المذكرات فتطبعها الانقطاعات والتقديم والتأخير . وهذا يعود إلى اختلاف ظروف الكتابة لأن المذكرات تتوالى في نسق طولي في حين أن هذا لايعتبر شرطاً ضرورياً في السيرة الذّاتية .

* * *

الرواية الواقعية يمكن أن تتداخل مع السيرة الذّاتية لأنها تحاول أن تقوي عنصر الإيهام بالواقع وتحاول أن تلتصق بكل تفاصيل الحياة .

الكاتب في السيرة الذّاتية يستعرض ذاته بكل بياناته الاجتماعية والتاريخية والثقافية وبالتالي فإن حضور المرجع الثقافي يكون قوياً .

أمّا الرّواية الواقعية فإنها تعتمد على عكاز خارجي (البيانات الاجتماعية والتاريخية) كرسته الممارسة الأدبية . وهذا ربّما جعل الكثير من الرّوائيين يصدرون رواياتهم بجملة تكاد تتكرر بحرفيتها : «كل مشابهة بين الشخصيات الذين عاشوا حقيقة أو مازالوا أحياء أو أحداث وقعت حقيقة فإن هذا مجرد مصادفة» .

موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح قيل عنها في أكثر من مناسبة إنها سيرة ذاتية للروائي، في حين أن مصطفى سعيد الذي وجد تطابقاً كبيراً بينه وبين

الطيب صالح يقول: «أنا أكذوبة». ولكن هل يمكن أن يكون هذا النوع من الكذب هو الذي يسميه النقاد «الكذب الفني؟» إنه الردّ على كل محاولة تريد مدّ خيوط التناظر بين الرّوائي والرّاوي.

رولان بارت في كتابه بارت بقلمه والذي هو في الحقيقة سيرة ذاتية اختلف شكل كتابتها عن السيرة الذّاتية التقليدية، يحاول بارت أن يحطم هذا التقليد ويقول في الغلاف الدّاخلي للكتاب (باريس١٩٧٥): «كل هذا يجب أن يعتبر كأنه من قبل شخصية روائية» Tout ceci doit étre considéré comme dit par un personnage de roman (صورة لخط بيد بارت نفسه).

يلخص بارت مضمون كتابه في الصفحة ١٨٥ مفهومه لمعنى حياته بقوله: «الحياة: دراسة، مرض، تعيينات، والباقي؟ اللقاءات، الصداقة، الحبّ، الأسفار، القراءات، اللذّات، المخاوف. . . وبكلمة واحدة الأصداء».

وفي السحب الثاني لهذا الكتاب أضاف الناشر تحت هذه الكلمات: توفي بارت يوم ٢٦/ ٠٣/ ١٩٨٠ (ملاحظة: تاريخ الوفاة لم يكتبه بارت).

هذا التقليد الجديد الذي جاء به بارت يعتبر صدى لفكرته الأولى التي نادى بها في أوّل حياته الفكرية ومنذ كتابه «الكتابة في درجة الصفر-١٩٥٣» وهي «الكتابة البيضاء» وموت الأجناس الأدبية.

إن موت الكاتب/ الروائي (كما يحلو لبارت أن يقول (رغم أنه لم يكتب رواية في حياته كما كان يحلم بذلك دائماً) لم يكن حدثاً في حياته ولا في سيرته الذّاتية، ولكنه يعتبر حدثاً مهماً في الحياة الثقافية والنقدية والفكرية.

إنه موت في النصّ وليس في العمل الأدبي كما علّق هو نفسه على ذلك في أحد كتبه إن الموت وسط صوت الرّوائي قد يكون هو العلامة الوحيدة التي تميز الرّواية عن السيرة الذّاتية وتغلقها على نفسها.

وبهذا يمكن القول إن السيرة الذّاتية لا يمكن أن تتنبأ بموت ال«أنا» . الذّات المتكلمة أثناء عمل الكتابة.

* * *

السيرة الذاتية قد تتداخل مع التاريخ، ولكن التاريخ يتميز بكونه يتكلم عن مؤسسات وحضارات ومجتمعات، فالأنا لا يمثل إلاّ قطعة في رقعة الشطرنج مهما كانت عبقريته وأعماله.

قد يُكتب التاريخ عن طريق الأنا (أي بطريقة ذاتية) وقد يكون تناوله بطريقة شعرية روائية. ولكن يبقى التاريخ أشمل من السيرة الذّاتية.

أحمد أمين يصرّ على كون السيرة الذاتية نوعاً من التاريخ عندما يقول في بداية «حياتي» «ما أنا إلاّ نتيجة حتمية لكل ما جرى لي ولآبائي من أحداث».

إن السيرة الذّاتية تتداخل مع الحتمية التاريخية ونجد أن مفهومها عند أحمد أمين الذي يبدأ بالأنا (أي السيرة الذّاتية) ثم بدمجها ببعض المفاهيم التاريخية: نتيجة، حتمية، كل (يجب التأكيد على هذا) ما جرى، أحداث، آباء، وأجداد. إنّ السيرة بهذا المفهوم (عند أمين) هي شكل من أشكال التاريخ.

قد نتساءل، أي تاريخ يعنيه أحمد أمين؟.

ماكسيم غوركي كتب هو الآخر «حياتي» وروايته الواقعية «الأم» جزء من سيرته الذّاتية التي تناولها في «حياتي». ما هي العناصر المتواترة في العملين؟ إن المقارنة الدّقيقة بينهما هي الكفيلة بتأكيد أو نفي هذه العلاقة.

رواية روبنسون كريزو لدانيال ديفو D. Defoe تكتب نوعاً جديداً من التاريخ وذلك في سياق إيهامنا بواقعيتها وذلك في أوّل جملة من الرّواية حيث يقول روبنسون: «ولدت سنة ١٦٣٢ بمدينة يورك من عائلة طيبة ولكنها ليست أصلاً من هذا البلد».

هذه الرّواية قد يتوهم القارئ المتسرع أنها سيرة ذاتية لأن روبنسون «الأنا/ الرّاوي» يستعرض تاريخ ميلاده وتاريخ عائلته. ولكننا إذا تصفحنا كتب التاريخ فإننا نعلم أن ديفو (وليس روبنسون) وقد ولد سنة ١٦٧٠ وتوفي سنة١٧٣١ وأنه قد كتب روايته هذه سنة١٧١٩ فإننا نستنتج أن روبنسون قد ولد تخييلياً قبل مولده الرّوائي بسبع وثمانين (٨٧) سنة، أي أربعين سنة قبل ميلاد الكاتب ديفو ذاته. إن هذه الالتباسات قد تقع.

* * *

الفهم السائد أن السيرة الذّاتية تأتي غالباً بضمير المتكلم، ولكننا لاحظنا أنه يمكن أن تكتب بكل الضمائر.

يقول عبد السلام المسدي عن سيرة طه حسين «الأيام» مايلي: «إن البحث كان استقراء الكاتب كضمير غائب أو قل ال«هو» منه، أو من خلال طه حسين الباث والفاعل نتطرق إليه مفعولاً به متقبلاً فنعالجه كذات استبطانية أوّلاً وبالذّات» ولاحظ المسدي أيضاً أن كتاب«الأيام» تتقاطع فيه الأعمال النقدية والفنية للكاتب.

على المستوى اللساني نلاحظ توحّد الدّال بالمدلول والذّات بالموضوع فالأنا دّال ومدلول في نفس الوقت. فإذا أخذنا الملفوظ التالي «أجري» فإننا نلاحظ أننا يمكن تحليله من مستويين: الأنا يحكي ثم الأنا يقوم بفعل الجري.

البطل يقوم بالفعل/ الرّاوي يحكيه وتقوم السيرة الذّاتية. بجمع الوظيفتين معاً:

-الأنا/ الذّات الفاعلة تقوم ببناء الشفرة.

-الأنا/ الموضوع يقوم بفك الشفرة وبعض التأويلات.

مالك بن نبي قدم نموذجاً طريفاً لكتابة السيرة الذّاتية من خلال كتابه «مذكرات شاهد القرن» ذي الجزئين: الطفل ثم الطالب وتلعب فيه المخطوطة التي عثر عليها دور الوسيط بين الكاتب وسيرته الذاتية وهي تشبه بهذه الطريقة كتاب

جان بوتوكي Jan Potoki الموسوم «المخـــطوط الذي عثر عليه بســرغــوســـــة» Le manuscrit trouvé à Sargosse.

* * *

الكاتب يستعرض ذاته بطريقة شعرية عند الحديث عن سيرته وذلك ليثير لدى المتلقي الإحساس بالجمال، إذ يتحوّل من ذات متكلمة إلى موضوع للكلام.

من خلال ممارسة كتابة السيرة الذّاتية، فإن الكاتب ينوي القيام بوظيفتين في نفس الوقت. يتجلى هذا الموقف في رواية المغامر Le joueur لفيدور دوستيفسكي، حيث يقوم بالوظيفتين الوظيفة الأولى وهي الحصول على اللذة أثناء القيام بلعبة الورق.

وعندما يخسر دوستيفسكي كل نقوده فإنه يلجأ إلى الكتابة ويبدأ الحديث عن خسارته. كما أن عمله في الكتابة يوفّر له بعض المال. إن الخسارة في اللعب هي نقطة التوقف عند الحاضر لاسترجاع الماضي واستعادته.

فكرة استرجاع الماضي في شكل سيرة ذاتية نجده بصورة ملحة في رواية «في البحث عن الزّمن الضائع» لمارسيل بروست، إنها شكل روائي يعتمد كلية على السيرة الذّاتية وبالتالي ذكريات الكاتب. إن بروست يبدأ من الحاضر لاسترجاع الماضي بكل دقائقه وتفاصيله وذلك عن طريق توسيع الأحداث من الدّاخل وتركيزه على الأشياء الدقيقة والتافهة.

بهذا المفهوم تغدو السيرة الذّاتية موقفاً ذاتياً من الأحداث، لأن الأحداث- مهما كانت قيمتها- فإنها تمرّ عبر الأنا/ الفاعل/ الرّاوي.

إن السيرة الذّاتية تنطلق من فكرة مسبقة، أي مما حدث قبل فعل الكتابة، في حين أن الرّواية- التجريبية خاصة- يتطابق فيها زمن الأحداث مع زمن القص.

حسب جان بولنسكي Jan Bolanski (جامعة كراكوفي-بولونيا) فإن بنية السيرة لا يمكن إلاّ أن تكون ذات طابع طولي، فإذا كانت الرواية، تهتّم بمحاكاة فعل السرد، فإن السيرة الذاتية يمكن اعتبارها ردّ فعل ضد السرد.

* * *

من جانب نظرية المعرفة، يمكن اعتبار السيرة الذاتية شكلاً من أشكال الوعي بالذات ووعيها بنفسها كذات متميزة ومستقلة.

هناك نوع آخر من السيرة الذّاتية، وهو السيرة النقدية، أي الذّات القائلة كذات ناقدة. ولعلّ أبرز نموذج لهذه السيرة النقدية ما يمكن قراءته عند تزفيتان تودوروف في كتابه «نقد النقد» إذ يقول عن كتابه هذا: «الفصل الأخير له ميزة مختلفة لأنني أتناول نفسي كموضوع مع محاولة جمع منجزات الفصول السابقة. . . الفصول السابقة هي الأخرى تحكي قلقي الشخصي، كنت ولازلت ذلك الرومانسي الذي يحاول تجاوز الرومانسية من خلال تحليل نصوص الكتّاب الذين حاولت التشبه بهم بصورة تتابعية. . . وبصيغة أخرى فإن ما سيحلق، ما هو إلاّ رواية-غير مكتملة-للتعلم» (ص ١٥ Seuil -١٩٨٤) من خلال هذا الفصل «يروي» الناقد مساره الفكري وكيف كان يدرس الأدب المرتبط «بروح الشعب» و«روح الحزب» أيام كان طالباً في بلده الأصلي بلغاريا وكيف كان اكتشافه لأعمال الشكلانيين الروس بداية لتمرّده على الأساليب الدّوغماتية في تعليم الأدب، ثم هجرته إلى فرنسا سنة١٩٦٣ وبحثه عن أستاذ (؟) في «نظرية الأدب» وكيف اكتشف بكل مرارة وحسرة أنه «لن يستطيع أن يكون فرنسياً مثل الآخرين» رغم كونه - أي تودوروف- يمثل ركيزة من ركائز الثقافة الفرنسية والإنسانية بصفة عامة والفكر البشري.

إن السيرة النقدية لتودوروف تعكس بعمق ذلك الإحساس بالتمزق بين التراث الأصلي-كتركيبة لغوية وجمالية وكبنية ذهنية- الذي يضغط عليه بكل قوة والثقافة الجديدة التي يتحرّك فيها. وبلغة استعارية يمكن القول إن هذه التجربة هي رواية-غير مكتملة roman inachevé كما يقول، عن الاحتراق بنار النقد ثم الحديث بكل لذة و ألم عن هذه الحرائق.

* * *

السيرة الذّاتية ترتبط بالتاريخ والرواية في نفس الوقت، إنها تعرض التاريخ بصياغة روائية. إنها تعكس التاريخ الوقائعي عن طريق الأنا. هنا تتدخل مجموعة من العمليات العقلية والأنشطة الفكرية مثل التأويل الذّاتي والتفسير الشخصي للأحداث وكذا الانتقاء أثناء عرضها.

إن الرّواية كجنس أدبي، لم يكتمل شكله بعد، ورغم تنوع أشكاله فإن النظرية الأدبية حاولت تحديد قنواتها. إن البحوث التي أجريت في هذا المجال تذهب إلى كون الرّواية تحتوي السيرة الذّاتية وتتجاوزها، وهي تطوير لها في نفس الوقت، هناك دليل آخر على تداخل هذين الشكلين يعود إلى كون السيرة كانت بداية للرّواية.

يؤكد ذلك لوكاتش: «شكل السيرة يعني بالنسبة للرواية الانتصار على اللانهائي الرّديء. . وسيرة البطل نحو معنى الحياة التي هي معرفة الذّات» The-orie du roman ص٧٦).

السيرة الذاتية تفلت من كل أشكال الاستهلاك للمنتوجات الأدبية، كما تفلت أيضاً من كل أشكال الانتاج الإيديولوجي وهي بالتالي رغبة فردية في التعامل مع العالم والنصوص.

لائحة البيبلوغرافيا

المراجع (باللغة العربية)

-ابراهيم (صنع الله): نجمة أغسطس-القاهرة ١٩٧٦ ط١ .

-ابراهيم (صنع الله): اللجنة. مطبوعات القاهرة ١٩٨٢-ط٢ .

- أورويل (جورج): العالم سنة ١٩٨٤ . ت/ شفيق فريد وعبد الحميد محبوب، الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٥٦ .

- أومليل (علي): الخطاب التاريخي. مركز الانماء القومي-بيروت .

- باسكيز (أضولفو): البنيوية والتاريخ. دار الحداثة ١٩٨١-بيروت .

-بليث (هزيش): البلاغة والأسلوبية. ت/ محمد العمري ١٩٩٠ فاس .

-ابن رشد (أبو الوليد محمد): تلخيص كتاب العبارة-ت/ محمود قاسم-الهيئة المصرية ١٩٨١ .

- ابن سيرين (محمد): تفسير الأحلام-دار الهدى عين مليلة ١٩٨٩ .

-بوجدرة (رشيد): ليليات امرأة آرق. المؤسسة الوطنية للكتاب ١٩٨٥- الجزائر .

-بوجدرة (رشيد): معركة الزقاق. م. و. ك- الجزائر ١٩٨٦ .

- تليمة (عبد المنعم): مقدمة في نظرية الأدب-القاهرة ١٩٧٦ .

-تليمة (عبد المنعم) : مداخل إلى علم المجال الأدبي-القاهرة١٩٧٨ .

ـ التفتازاني(سعد الدين) : مختصر المعاني ٤أجزاء-القاهرة١٩٣٨ .

-الجابري (محمد عابد) : تحليل الخطاب العربي المعاصر . دار الطليعة ١٩٨٢-بيروت .

-جاكبسون (رومان) : القيمة المهيمنة . ضمن نظرية الشكلانيين الروس ت . إ- الخطيب-دار الطليعة ١٩٨٢-بيروت .

-الجرجاني (السيد الشريف) : كتاب التعريفات . مكتبة لبنان ١٩٧٨- بيروت .

-الجرجاني (عبد القاهر) : دلائل الإعجاز-القاهرة ١٩٨٤ .

-الجهشياري (ابن عبدوس) : كتاب الوزراء والكتّاب- القاهرة ١٩٣٧ .

-الخطيبي (عبد الكبير) : الليلة الثالثة بعد الألف- ضمن الرواية العربية واقع وآفاق ، دار ابن رشد١٩٨١- بيروت .

-دراج (فيصل) : الرواية ونمط الإنتاج . الطريق عدد ٣ / ٤-١٩٨١ بيروت .

-ريفاتير (مايكل) : سيميوطيقا الشعر- ضمن مدخل إلى السيميوطيقا- القاهرة ١٩٨٦ .

-سليمان (نبيل) : أسئلة الواقعية والالتزام-دار الحوار ١٩٨٥ اللاذقية- سوريا .

-شعلان (ثائرة): البنيوية: الرمز/ اللاشعور/ التاريخ. كراسات ثقافية- القاهرة ١٩٨٥ .

-الفقيهي (عبد الواحد): إشكالية الجنس في الخطاب السيكولوجي العربي ضمن مجلة دراسات عربية عدد ٧/ ٨- بيروت ١٩٨٩ .

-قاسم (سيزا): السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد ضمن المدخل إلى السيميوطيقا.

-قطب (سيد): في التاريخ: منهاج وفكرة-دار الأندلس-بيروت.

كافكا (فرانز): المحاكمة. ت/ إبراهيم العريس- دار الطليعة ١٩٨١ .

-كرمود (فرانك): الإحساس بالنهاية. ت/ غزوان والخليلي-بغداد١٩٧٩ .

-كليطو (عبد الفتاح): الأدب والغرابة-دار الطليعة ١٩٨٢ .

- كيرزويل (إيديث): عصر البنيوية. ت/ جابر عصفور-بغداد ١٩٨٥ .

-لوتمان (يوري) ويوسبنسكي (بوريس): حول الآلية السيميوطيقية للثقافة ت/ عبد المنعم تليمة. ضمن مدخل إلى السيميوطيقا.

-ماركيز (غابريال غارسيا): حكاية بحار غريق. ت/ محمد علي اليوسفي دار ابن رشد ١٩٨٠ .

-المديني (أحمد): أسئلة الإبداع. دار الطليعة ١٩٨٥ .

-مرتاض (عبد الملك): صوت الكهف-دار الحداثة ١٩٨٦ .

-موكاروفسكي (جان): الفن بوصفه حقيقة سيميوطيقية-ت/ سيزا قاسم، ضمن مدخل إلى السيميوطيقا.

-العزاوي (فاضل): مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة. بغداد ١٩٦٩.

-عصفور (جابر): عصر البنيوية (ترجمة وتقديم وملحق بالمصطلحات) بغداد ١٩٨٥.

-العيد (يمنى): في معرفة النص- دار الآفاق الجديدة ١٩٨٥- بيروت ط٣.

-العيد (يمنى): الراوي/ الموقع والشكل-مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٨٦-بيروت.

-الغذامي (محمد عبد الله): الخطيئة والتكفير-جدّة ١٩٨٥-المملكة السعودية.

-الواد (حسين): في مناهج الدراسات الأدبية- سراس للنشر ١٩٨٥- تونس.

-وطار (الطاهر): الحوات والقصر. م.و.ك ١٩٨٤- الجزائر-ط٢.

-يونس (عبدالحميد): الأسس الفنية للنقد الأدبي. دار المعرفة ١٩٦٦ القاهرة-ط٢.

المراجع (باللغة الأجنبية)

- J. M-Adam" Le récit. P.U.F. Q.S.J? Paris 1984.
- Aristote: Poétique. Trad. J. Hardy.(1932-1977) Didier -paris.
- M. Bakhtine: La poétique de DOSTOIVESKI. Le Seuil. Paris 1970.
- R. Barthes: Le dergé zéro de l'écriture. 1953. Le Seuil 1972.
- R. Barthes: Mythologies. (1957) Le Seuil 1970.
- R. Barthes: Introduction à l'analyse structurale des récits in communications N°8-1966.
- R. Barthes: S/Z (1970) Le Seuil 1976.
- R. Barthes: Le Plaisir du texte (1973) Le Seuil 1982.
- R. Barthers: Fragments d'un discours amoureux. Le Seuil 1977.
- M.Blanchot: l'Espace littéraire (1955) Gallimard- Paris 1978.
- C.Brémond: Logique du récit. Le Seuil 1973.

- M. Butor: La modification. Minuit 1957.

- M. Butor: Répertoire II.Minuit 1964.

- J. Courtès" Introduction à la sémiotique narrative et discursive Hachette 1976.

- I. Derrida: De la grammatologie. Minuit 1967.

- O. Ducrot et T.Todrov: dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage. 1972. Le Seuil 1979.

- M. Duras: Le marin de Gibraltar. Paris 1952.

- F. Durrenmatt: :La chute d'a albin Michel 1975.

- Ecole de Tartu: Travaux sur les systémes de signes. éd. complexe - bruxelles 1976.

- M. Foucault: l'ordre du discours (1972) Gallimard 1979.

- F. Gardet: sanssure: une Sciènce de la langue. P.U.F 1987.

- G.Genette: Figures III. Le Seuil 1972.

- J. P. Goldenstein: Pour lire le roman. Duculot - bruxelles 1985.

- A. J. Greimas: Sémnatique structurale. Larousse 1966.

- A. J. Greimas: Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique in communications N°8. 1966.

- A. J. Greimas: Du sens. Le Seuil 1970.

- A. J. Greimas et J. Courtés: Sémiotique: dictionnaire raisonné Hachette 1979.

- A. J. Greimas: Du sens II. Le Seuil 1983.

- F. R. Van Guyon: La critique du roman. Gallimard 1970.

- Ph. Hamon: Pour un statut sémiologique du personnage in poétique du récit. Le Seuil 1977.

- P. D. Huet: Traité sur l'origine des romans. 1711. Paris.

- R. Jakobson: Essais de linguisitque générale .Mimuit 1963.

- J. Kristeva: Séméiotiké: Recherches pour une sémanalyse Le Seuil 1969.

- J.Kristeva: Le texte du roman. Monton 1970.

- L.Marin: Le récit est un piège. Minuit 1978.

- E. A. El. Mellah: Ailen ou la nuit du récit.F. Maspéro 1983.

- D. Poirion: Les Paragraphes et le pre texte de Villehardouin in Langue Française N°40. Paris 1978.

- G. Prince: Introduction à l'étude du narrataire in poétique. N°14. Paris 1973.

- V. Propp: Morphlogie du conte. Le Seuil 1970.

- J. Riçardon: La prise de constantinople. Miniut 1965.

- P. Ricoeur (ed): La narrativité.C.N.R.S. 1980.

- F. Rossi-Landi: Linguistics and economics. Mouton 1977.

- S. K. Saumian: Le problème de la réalité linguistique in recherches Internationales N°81-4/1974.

- D. Sibony: l'amour inconscient ou Au-delà du principe de séduction. Grasset 1983.

- T. Todorov: poétique. Le seuil 1973.

- T.Todorov: poétique de la prose. Seuil 1978.

- G. De villhardouin: La conquete de constantinople. Paris 1972. Université de Nancy II-1978.

الفهرس

سيرة علمية

حسين خمري

تاريخ ومكان الولادة: ١٢نوفمبر ١٩٥٥. باتنة. الجزائر.

باكالوريا أدب ١٩٧٦ باتنة.

ليسانس أدب عربي ١٩٨٠ جامعة قسنطينة.

ديبلوم الدراسات المعمقةDEAأدب حديث ١٩٨١ جامعةباريس. السربون.

ديبلوم الدراسات المعمقةDEAأدب فرنسي ومقارن جامعة باريس٧. جوسيو.

دكتوراه الدرجة الثالثة- أدب حديث-١٩٨٨ جامعة باريس. السربون.

دكتوراه الدولة أدب حديث ١٩٩٨ جامعة قسنطينة.

* * *

المنشورات (مجلات)

-مقترحات لدراسة القصيدة الحديثة: دراسات عربية (بيروت).

-ما تبقى لكم/ العنوان والدلالات: الموقف الأدبي (دمشق).

-الأقاويل الشعرية والمرآة: الحياة الثقافية (تونس).

-الأسئلة الجوهرية الغائبة: آفاق عربية (بغداد).

-نسق الثقافة/ بنية النص: مجلة جامعة الجزائر.

-سيميائية الخطاب الروائي: الحداثة (جامعة وهران).

-سيميائية القراءة: منشورات (جامعة عنابة).

المنشورات (كتب):

-بنية الخطاب الأدبي: منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ١٩٩٣. الجزائر.

-أستاذ بجامعة قسنطينة منذ ١٩٨٤.

-عضو المجلس العلمي لكلية الآداب واللغات.

-عضو مجلس التوجيه الجامعي. جامعة قسنطينة.

-عضو اتحاد الكتاب منذ ١٩٧٨.

-مشاركات: ملتقيات وطنية ودولية في الوطن وخارجه.

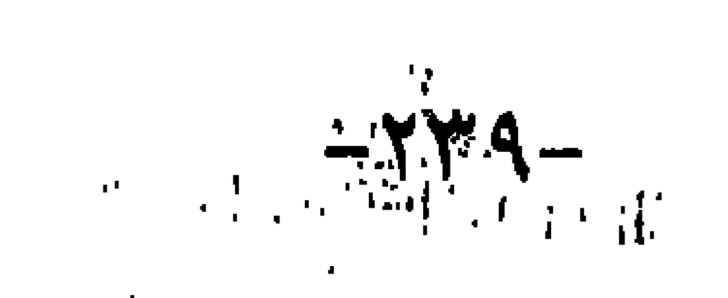
-عضو برلمان الكتاب الدولي PEN (اليونيسكو).

-نائب رئيس جمعية السيميائيين الجزائريين (سراج).

-رئيس قسم الترجمة بكلية الآداب واللغات. جامعة قسنطينة.

-أستاذ السيميائيات والنقد المعاصر.





الطبعة الأولى / ٢٠٠١

عدد الطبع ٢٠٠٠ نسخة

